

AN DEN GRENZEN DER ARCHIVE
ARCHIVARISCHE PRAKTIKEN IN KUNST UND WISSENSCHAFT

Kaleidogramme Band 141

Peter Bexte, Valeska Bühler,
Stephanie Sarah Lauke (Hgg.)

An den Grenzen der Archive

Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft

Mit Beiträgen von

Reem Akl, Lotte Arndt, Friedrich Balke, Peter Bexte,
Lisa Bosbach, Valeska Bühler, Michael Crone, Susanne Foellmer,
Paul Klimpel, Corinna Kühn, Stephanie Sarah Lauke,
Boris Nieslony, Sven Spieker und Renate Wöhrer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Diese Publikation entstand mit freundlicher Unterstützung der Kunsthochschule für Medien Köln sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft (BE 4213/1–1) im Rahmen des Forschungsprojekts *An den Grenzen der Archive – Neue kunstwissenschaftliche und künstlerische Herausforderungen im Umgang mit Archiven*.



Kunsthochschule
für Medien Köln
Academy of
Media Arts Cologne

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung ohne Zustimmung des Verlages ist unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2016 (Nachdruck 2020),

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlagabbildung: Historisches Archiv der Stadt Köln, 2012 © Reem Akl,

Umschlaginnenseite: Performance Art Kontext, Diagramm, 2000–2001. Copyright:

Gerhard Dirmoser/Boris Nieslony.

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Lektorat: Peter Bexte, Valeska Bühner, Stephanie Sarah Lauke

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-313-7

Inhalt

| | |
|--|-----|
| PETER BEXTE, VALESKA BÜHRER, STEPHANIE SARAH LAUKE | |
| Vorwort | 7 |
| VALESKA BÜHRER, STEPHANIE SARAH LAUKE | |
| Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft. | |
| Eine Einführung | 9 |
| REEM AKL | |
| Nomadische Fotografien: erkennungsdienstliche Aufnahmen politischer Gefangener in Siegburg in der Interpretation des Werks <i>a decent picture</i> | 25 |
| VALESKA BÜHRER | |
| Zwischen Archiv und Künstlerprojekt. | |
| Die Arab Image Foundation in Beirut. | 39 |
| LOTTE ARNDT | |
| Wiederholen Sie, bitte! Überlegungen zu Vincent Meessens und Tshelantendes Ausstellungen <i>Patterns for (Re)cognition</i> in Gent und Basel | 57 |
| RENATE WÖHRER | |
| Archive als Impulse und Kontexte | |
| dokumentarischer Bildpraktiken | 77 |
| SUSANNE FOELLMER | |
| Situative Archive | 93 |
| LISA BOSBACH und CORINNA KÜHN | |
| im Gespräch mit BORIS NIESLONY | |
| über die <i>Schwarze Lade</i> , sein Archiv für Performance-Kunst »Ich mache keine Hierarchien mehr« | 111 |
| FRIEDRICH BALKE | |
| Spaziergänge 1917, 2012. Robert Walsers operative Archive | 127 |

| | |
|---|-----|
| SVEN SPIEKER | |
| Manifest für ein langsames Archiv | 151 |
| PAUL KLIMPEL | |
| Zwischen Ohnmacht und neuer Macht | 159 |
| MICHAEL CRONE | |
| Rundfunkarchive: Geheimarchive oder aktive Erinnerungsorte? . . . | 171 |
| STEPHANIE SARAH LAUKE | |
| Kunstgeschichte mit den Rundfunkarchiven schreiben – methodologische Chancen und Herausforderungen | 189 |
| PETER BEXTE | |
| Disjecta membra. Betrachtungen zum Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln. | 205 |
| Abbildungsnachweise | 227 |
| Biografien der Autorinnen und Autoren | 231 |
| Index. | 235 |

Vorwort

Die Frage nach der kulturellen Bedeutung von Archiven ist in ein neues Stadium getreten. Dies ist die Grundannahme des vorliegenden Buches. Archive erscheinen heute weniger als konstante Orte der Verwahrung denn als flexible Wissensnetzwerke. Sie sind an ihren Grenzen in Bewegung geraten und dabei zugleich konkreter und abstrakter geworden. Im Zuge dieser Entwicklung hat sich der Umgang mit Archiven im 21. Jahrhundert verändert, nicht zuletzt seitens der Künste. In der Tat ist es bemerkenswert, in welch hohem Maße sich die zeitgenössischen Künste als eine experimentelle Befragung der Funktionen und Konventionen des Archivarischen verstehen.

Aktuell führen in Kunst und Kunstwissenschaft zwei Herausforderungen an die Grenzen der Archive: Zum einen gilt es ephemere Kunstprojekte archivarisch zu erschließen, zum anderen werden Archivalien vermehrt in künstlerische Arbeiten integriert. Diese Praktiken fordern die Konzepte des Archivarischen heraus und liefern den wissenschaftlichen Archivierungspraktiken von Kunst neue Impulse.

In den oben skizzierten Prozessen spielt das Verhältnis von Materialität und Digitalität eine entscheidende Rolle. Viele Trägermaterialien etwa aus der Filmgeschichte geraten mittlerweile an ihre Haltbarkeitsgrenzen. Dies bedeutet konkret: Was jetzt nicht digitalisiert wird, geht möglicherweise unwiderruflich verloren. Digitalisierung aber hat nicht nur die Seite der Erhaltung, sondern tut noch mehr: Sie verändert das ganze Feld. Es entstehen nicht nur gravierende Folgeprobleme in der Erhaltbarkeit der Datenträger, sondern alle Fragen der Zugänglichkeit, der Struktur von Datenbanken, der Bildrechte usw. müssen neu gestellt werden. Indem sich das Archivarische ins Internet entgrenzt, wird es abstrakter, zugleich aber scheint es näher zu rücken. In dieser doppelten Bestimmtheit sind die Fragestellungen des vorliegenden Buches angesiedelt. In seinem Fokus stehen sowohl wissenschaftliche Untersuchungen zur Archivierung künstlerischer Projekte als auch künstlerische Untersuchungen an den Grenzen der Archive.

Mit dieser Publikation kommt ein Forschungsprojekt zum Abschluss, das vom Februar 2012 bis zum November 2015 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert wurde. Es war an der Kunst-

hochschule für Medien Köln angesiedelt und trug den Titel: *An den Grenzen der Archive – Neue kunstwissenschaftliche und künstlerische Herausforderungen im Umgang mit Archiven*. Im Rahmen dieses Forschungsprojektes fand im Februar 2015 die internationale Konferenz *An den Grenzen der Archive/The Limits of the Archives* statt. Die Beiträge des vorliegenden Buches gehen im Wesentlichen auf die Vorträge im Rahmen dieser Konferenz zurück. Damals hat auch Julia Noordegraaf (Professorin für Heritage and Digital Culture, Universität Amsterdam) einen intensiven Vortrag gehalten, der allen noch im Gedächtnis ist. Er konnte leider aus persönlichen Gründen nicht zu einem Aufsatz ausgearbeitet werden. Ein Videomitschnitt dieses Vortrags sowie aller weiteren Vorträge und Responzenzen der genannten Konferenz findet sich auf der Webseite der Kunsthochschule für Medien Köln.¹

So wie das Archivarische verschiedene Akteurinnen und Akteure vereint, ist auch dieses Buch das Ergebnis eines kollaborativen Prozesses, der eines Dankes bedarf. Sehr herzlich danken wir den Autorinnen und Autoren dieses Buches für ihre konstruktiven und inspirierenden Denkanstöße. Unser Dank gilt ebenso Wolfram Burckhardt und Claudia Oestmann vom Kadmos Verlag für die gute Zusammenarbeit und der Deutschen Forschungsgemeinschaft, namentlich Claudia Althaus, Stefanie Röper und Anne Weber, für die stets freundliche und in allen Belangen hilfreiche Unterstützung des Projekts.

Herzlich danken möchten wir ferner Gabriele Gramelsberger und Hei-drun Hertell für die gute Begleitung vor und während des Forschungsprojekts, sowie Hauke Ohls, Anna Lytton, Kate Dervishi und Miriam Ligeika für die reibungslose Ausrichtung der Konferenz.

Matthew Scown hat die englischsprachigen Abstracts geprüft, Herwig Engelmann hat die Beiträge von Reem Akl und Sven Spieker aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt. Nicht zuletzt gilt unser Dank den Respondierenden der Konferenz Dorothee Henschel, Christina Kral, Sanne Koevoets und Hans Ulrich Reck für ihre kluge und anregende Kommentierung der Konferenzvorträge, die an verschiedenen Stellen Eingang in die Beiträge dieses Buches gefunden hat.

Köln im Dezember 2015

Peter Bexte, Valeska Bühner, Stephanie Sarah Lauke

¹ URL: <http://wissenschaft.khm.de/forschung/forschungsprojekt-grenzen-der-archive/grenzen-der-archive/veranstaltungen/> (zuletzt aufgerufen 12.12.2015).

Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Eine Einführung

VALESKA BÜHRER, STEPHANIE SARAH LAUKE

Since the 1960s, the contemporary arts have been experimentally exploring established archival practices, regulations, and directions. By identifying predetermined and non-predetermined breaking points in analogue and digital archival practices, the arts have challenged the proliferation of archives and the omnipresent usage of the term archive. Instead of being continuous places of storage, archives have evolved into processes which require permanent renegotiation, demand access and hold opportunities for communication between artists, scholars, and archivists.

Gegenwärtig lässt sich sowohl ein Wuchern von Archiven als auch eine Dynamisierung des Archivbegriffs beobachten. Diese Tendenz durchzieht auch die kulturwissenschaftlichen Disziplinen außerhalb des Archivwesens, als sich ihr verstärktes Interesse an den aktuellen Bedingungen und Bedeutungen von Archiven mit einem sehr weit gefassten Archivbegriff trifft. In der poststrukturalistischen Philosophie wird das Archiv methodisch konzeptualisiert, verbunden mit einem ersten Perspektivwechsel fern der Institution Archiv.¹ In der Medientheorie werden neue Anforderungen an die Archivierung digitaler Medien und Informationen reflektiert,² wohingegen in den Kulturwissenschaften das Archiv zu einem Schlüsselbegriff für Speicherung und kulturelles Gedächtnis sowie zu einem Fundament kulturgeschichtlichen Wissens avanciert ist.³ Auch die Archivwissenschaft selbst beschäftigt sich zunehmend kritisch mit ihrer eigenen Geschichte.⁴ Dabei wird die technisch-praktische Ausrichtung der Archivistik – der Berufswissenschaft der Archivarinnen und Archivare – aufgrund ihrer eher defensiven Position im Umgang mit dem kulturwissenschaftlichen Archivbegriff auch aus den eigenen Reihen kritisiert.⁵

1 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt am Main 171981 und Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], Berlin 1997.

2 Vgl. u. a. die medienarchäologische Analyse des archivischen Gedächtnisses im digitalen Zeitalter von Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002.

3 Für eine kulturwissenschaftlich-wissensgeschichtliche Perspektive des Archivierens als kulturelle Praxis siehe u. a. Markus Friedrich: *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*, München 2013.

4 Wilfried Reininghaus: »Archivgeschichte. Umriss einer untergründigen Subdisziplin«, in: *Archivar*, Jg. 61, H 4 (2008) S. 352–360.

5 Dietmar Schenk: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart 2008, S. 73.

Der Begriff ›Archiv‹ lässt sich nicht nur – im klassischen Sinne – als Institution, Gebäude und Bestand auffassen, sondern inzwischen auch als Modell der Kulturgeschichte, Raum wie Konzept, Arbeitsort und Methode. Hinzu kommt, dass sich ausgehend von Michel Foucaults semantischer Verschiebung und Erweiterung des Archivbegriffs Vielfältiges in Archive wandeln lässt. In Rückblick auf seine etymologische Bestimmung des Begriffs Archiv, wird bereits hier die problematische Verwendung deutlich: Sowie Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* die herkömmliche Verwendung in der französischen Sprache im Plural (›les archives‹) durch die Verwendung im Singular (›l'archive‹) ersetzt,⁶ wird auch im Deutschen unscharf, was der Begriff genau definiert.⁷ In Anschluss an seine formale Definition von Archiv als »Gesetz dessen, was gesagt werden kann«, ⁸ bleiben jedoch entscheidende und in vielerlei Hinsicht offene Fragen auch dann bestehen, wenn es um eine Konkretisierung durch Begrifflichkeiten wie ›archivisch‹, ›archivalisch‹ oder ›archivarisch‹ geht.⁹

Einer erneuten Erweiterung des Archivbegriffs möchte dieser Band mit einer kasuistischen Untersuchung archivischer und archivarischer Praktiken entgegenwirken. Ausgangspunkt dieser Untersuchungen ist die gegenwärtige experimentelle Befragung der archivischen Grenzen durch die zeitgenössischen Künste, die Kunst und Wissenschaft gleichermaßen betrifft. Zwei Stoßrichtungen lassen sich diesbezüglich ausmachen: Die Künste nehmen bewährte archivarische Praktiken, Systematiken und Ausrichtungen in den Blick, während die Wissenschaft die Archivierung von Kunst, insbesondere ereignis- und zeitbasierter Künste, fokussiert. Ziel ist dabei nicht, eine neue Archivtheorie zu formulieren, sondern die zugrunde liegenden Prämissen zur Diskussion zu stellen.

⁶ Vgl. Foucault 1981, S. 183–190, wie Anm. 1.

⁷ Weitergeführt wird der Terminus so auch von dem Philosophen Jacques Derrida oder der Historikerin Arlette Farge. Vgl. Derrida 1997, wie Anm. 1; Arlette Farge: *Der Geschmack des Archivs* [1989], Göttingen 2011.

⁸ Vgl. Foucault 1981, S. 187, wie Anm. 1.

⁹ »Vom Substantiv ›Archiv‹ abgeleitet sind die drei Adjektive: archivisch, archivalisch, archivarisch. Diese werden unterschiedlich verwendet: ›archivisch‹ bezieht sich auf das Archiv als Institution oder das Archivwesen im allgemeinen, ›archivalisch‹ bezieht sich auf das Archivgut selbst, also die Archivalien, ›archivarisch‹ bezieht sich auf die Tätigkeit in Archiven, vor allem auf die Arbeit der Archivarinnen und Archivare.« Norbert Reimann: »Grundfragen und Organisation des Archivwesens«, in: ders. (Hg.): *Praktische Archivkunde. Ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste*, Münster 2004, S. 19–45, hier S. 20.

1. Grenze – begriffliche Befragungen

In Auseinandersetzung mit den Grenzen der Archive ist zunächst zu bestimmen: Was bedeutet ›Grenze‹ und wie ist sie in Bezug auf das Archivarische zu bestimmen? Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm definiert eine Grenze als »gedachte linie, die zur scheidung von gebieten der erdoberfläche dient; der sprachgebrauch vergrößert vielfach den begriff, indem er ihn überträgt auf die äusseren merkmale, denen die grenze folgt, z. b. wälle, wasserläufe, gebirgszüge [...]«.¹⁰ Interessant erscheint, dass eine Grenze nicht ohne ihr Pendant zu funktionieren und existieren scheint: Es bedarf der Unterscheidung und Zuschreibung eines Innen und Außen, um eine Grenze als solche bezeichnen zu können. Der französische Historiker Lucien Febvre hat anhand geografischer, militärischer und staatspolitischer Grenzen gezeigt, dass zwar eine typologische Differenzierung nach bestimmten natürlichen Erscheinungsformen möglich sei, diese Grenzen jedoch erst zu solchen gemacht würden.¹¹ Diese typologische Differenzierung oder binäre Logik kann folglich nur erreicht – und somit eine Grenze errichtet – werden, wenn eine Tätigkeit vorausgeht, die diese klar voneinander getrennten Entitäten als solche unterscheidet: Es muss abgegrenzt, unterschieden, ausgeschlossen, getrennt, markiert und klassifiziert werden. Eine Grenze kommt dementsprechend nicht ohne eine sie selbst definierende Praxis aus.

Wenn die Geschichte den ihr eigentümlichen Ort – die Grenze, die sie setzt und die sie erhält – verläßt, löst sie sich auf und ist nichts weiter als eine Fiktion (die Erzählung dessen, was geschehen ist) oder eine erkenntnistheoretische Reflexion (die Erhellung ihrer eigenen Arbeitsregeln). Sie ist aber weder die Legende, auf die sie eine Popularisierung reduziert, noch die Kriteriologie, die sie bloß zur kritischen Analyse ihrer Verfahren machen würde. Sie spielt zwischen beiden.¹²

In seiner praxeologischen Betrachtung der Geschichtsschreibung beschreibt Michel de Certeau den Ort der Geschichte als Grenze. Er bewegt sich dabei konsequent jenseits der binären Logik von u. a. Subjektivismus und Objektivismus oder Universalismus und Relativismus. Dieses ›Spiel zwischen beiden‹ eröffnet die Möglichkeit des Unentschiedenen, das sich der Entscheidung, etwa die Wahrheit der Geschichte entweder im historischen Objekt oder im Subjekt zu suchen, entzieht.¹³ Das Moment dafür ist das

¹⁰ Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: »grenze«, in: dies. (Hgg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 9, Leipzig 1854–1961, Sp. 127, URL: <http://woerterbuchnetz.de> (zuletzt aufgerufen 16.12.2015).

¹¹ Vgl. Lucien Febvre: *Das Gewissen des Historikers*, hg. von Ulrich Raulff, Berlin 1988, S. 27–37.

¹² Michel de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte* [1975], Frankfurt am Main 1991, S. 63.

¹³ Erwähnenswert sei an dieser Stelle ebenso, dass Michel de Certeau im Gegensatz zu

Zwischen.¹⁴ Im Umgang mit einer Grenze muss daher nicht zwingend ihre – der Definition geschuldeten – binäre Logik zugrunde gelegt werden, sondern kann immer auch ein vielschichtiges, ambivalentes Moment offenbaren, das Zwischenräume ausbildet. Dort wird die Grenze produktiv. Wenngleich im Folgenden eine Fokussierung auf das Archivarische stattfindet, so zeigt sich darin auch ein Vorsprung der Praxis gegenüber der Theorie sowie eine Produktivität in der Überschreitung disziplinärer Grenzen.

2. Praktiken des Archivarischen

Vor dem Hintergrund, dass anstelle des unspezifischen Begriffs ›Archiv‹ in diesem Text das ›Archivarische‹ tritt, werden die folgenden Fragen virulent: Welche Praktiken sind gemeint, wenn gegenwärtig von ›Archivieren‹ gesprochen wird? Wie haben sich Archivpraktiken seit Beginn des 21. Jahrhunderts verändert? Auf welche Prinzipien stützen sie sich, welche Funktionen haben sie, und welchen Herausforderungen sehen sie sich gegenübergestellt? Eine Annäherung an mögliche Antworten auf diese Fragen, lässt sich exemplarisch an einem Text und Film der Künstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl veranschaulichen.

In ihrem Aufsatz *Politik des Archivs. Übersetzungen im Film* (2008) zeichnet Steyerl die Nebenwege der Recherche zu ihrem Film *Journal No. 1 – An Artist's Impression* (D 2007) nach.¹⁵ Ausgangspunkt bildet die Suche nach den Gründen für den beidseitigen Beschnitt einer Einstellung im Partisanenfilm *Bitka na Neretvi* (JUG 1969, *Die Schlacht an der Neretva*, Regie: Veljko Bulajić). Die Einstellung zeigt eine Lehrerin vor einer Schultafel stehend, ihr Mund und ein Teil der an die Schultafel geschriebenen Namen befinden sich außerhalb der Bildkadrierung. Da das Originalmaster des Films nicht mehr konsultiert werden kann, führt Steyerls Suche nach Antworten sie zu Tauschbörsen, Videoplattformen und ins Filmmuseum

Michel Foucault eine andere Perspektivierung vornimmt: Während Foucault sich auf die disziplinierenden Technologien selbst konzentriert, nimmt sich de Certeau in seiner analytischen Unterscheidung von ›Strategie‹ und ›Taktik‹ in *Kunst des Handelns* stattdessen einer »taktisch bastelnde[n] Kreativität der Individuen an«, fokussiert also damit bereits ein bestimmtes ›Handeln‹. Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* [1980], Berlin 1988, S. 16.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 14. Vgl. weitergehend auch zur Ausweitung der Begrifflichkeit Rolf Parr: »Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur und Kulturwissenschaft«, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hgg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld 2008, S. 11–64.

¹⁵ Hito Steyerl: »Politik des Archivs. Übersetzungen im Film«, März 2008, URL: eipcp.net/transversal/0608/steyerl/de (zuletzt aufgerufen 04.07.2013).

Sarajevo. Dabei stößt sie auf eine Vielzahl remontierter, neu untertitelter und ergänzter Filmfassungen in unterschiedlichen Längen, Bild- und Videoformaten. Ihre Suche lässt sich als ethnografische Expedition ins Feld der analogen und digitalen Distribution und Dissemination von Filmen bezeichnen. Der Befund lautet, dass verschiedene Institutionen, Akteure, Apparate, Technologien, Materialien und Logiken beteiligt sind, die – mit Bruno Latour gesprochen – als »Kollektiv«¹⁶ die gegenwärtigen Politiken der Archive formen. Die Recherche, verstanden als Akkumulation bereits vorhandener Informationen, weist über sich selbst hinaus und arbeitet der Proliferation subkutaner archivarischer Praktiken zu, die Steyerl als Film und Text an die Oberfläche zu bringen vermag.

Ausgehend von der These, dass das Archiv gegenwärtig als Prozess aufzufassen ist, rücken die damit in Zusammenhang stehenden Praktiken in den Mittelpunkt. Dabei geht es im Kern um Praktiken der zeitgenössischen Künste an den Grenzen des Archivarischen.¹⁷ Hierbei werden Praktiken bedeutsam, die abseits von Authentizität, Objektivität und Neutralität dem Subjektiven, Zufälligen, Unsystematischen und Vergessen den Vorzug geben. Diese künstlerischen Grenzbefragungen lassen das Problembewusstsein des Archivarischen greifbar werden und veranlassen die Wissenschaften, neue Wege der Archivierung von Kunst auszuloten. An den Grenzen des Archivarischen operierende Praktiken werden insbesondere dann sinnfälliger, wenn die Grenzen Probleme erzeugen. In den Kulturwissenschaften liegen bisher nur wenige Studien vor, die sich einer konkreten Problem- und Phänomenbeschreibung stellen.¹⁸ Die Praktiken werden, im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie, zu »Handlungsinitiativen«¹⁹ (engl. ›agency‹), die im Zusammenwirken von Inskriptionen, Akteuren, Institutionen, Interessen etc. als Kollektiv zum Ausdruck gebracht werden. Die vielseitigen Konstellationen dieser Handlungsinitiativen lassen evident werden, inwieweit die räumlichen, zeitlichen und sozialen Setzungen des Archivarischen sich immer wieder als veränderlich und mitunter arbiträr erweisen. Dies schlägt sich im vorliegenden Band im wechselseitigen Austausch künstlerischer, wissenschaftlicher und archivarischer Beiträge nieder. Im künstlerischen Feld sind hierbei insbesondere Fotografie,

¹⁶ Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [1999], Frankfurt am Main 2002, S. 376.

¹⁷ Siehe zu künstlerischen Interventionen aus Anlass des Einsturzes des Historischen Archivs der Stadt Köln den Beitrag von Peter Bexte in diesem Band.

¹⁸ Vgl. Wolfgang Ernst: *Das Gesetz des Gedächtnisses. Speichermedien als Übertrag des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007.

¹⁹ Erhard Schüttelz: »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: Tristan Thielmann/Erhard Schüttelz/Peter Gendolla (Hgg.): *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 9–67, hier S. 10.

Ausstellungskunst, Tanz, Performance sowie Installationskunst vertreten, während die kulturwissenschaftlichen Beiträge Beobachtungen aus Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft, Theaterwissenschaft und Rechtswissenschaft mitteilen. Ergänzt werden sie um Beiträge zu Fotoarchiven, Rundfunkarchiven, Stadtarchiven und einem Archiv für Performancekunst.

Bezüglich der betreffenden Praktiken fragen die Beiträge auch danach, wie sich das implizite archivarische Wissen vermitteln und tradieren lässt. Nicht zuletzt reiht sich die Auseinandersetzung mit archivarischen Praktiken auch in die gegenwärtige Debatte der sogenannten Digital Humanities ein, die unter anderem darauf aufmerksam gemacht hat, dass Forschende zunehmend selbst zu Archivarinnen und Archivaren werden.²⁰

3. Künstlerische Befragungen archivarischer Grenzen

Der vorliegende Band nimmt Bezug auf das Archivarische in Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Künsten. Mit dem Pluralis zeitgenössische Künste wird der Vielfalt jener bildenden, darstellenden, installativen und medialen Kunstpraktiken Ausdruck verliehen, die sich dem Archivarischen zugewendet haben. Der Fokus wird dabei auf künstlerische Praktiken der 1960er Jahre bis in die Gegenwart gerichtet.

Eine Vielzahl jüngerer Publikationen zieht eine enge Verbindung zwischen der gegenwärtigen Kunstpraxis und der Archivierung²¹ und lässt in diesem Feld eine gewisse Offenheit gegenüber der Vielfalt der theoretischen Reflektionen und archivischen Restriktionen beobachten. Es scheint gar eine größere Sensibilität vorhanden zu sein – womöglich durch eine enorme Betroffenheit –, wenn es darum geht, welche Ungelöstheiten sich als Folge

²⁰ Siehe exemplarisch Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft*, Glückstadt 2013, S. 15–19, URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-21857 (zuletzt aufgerufen 07.12.2015) und Jan Schallaböck: »Ablieferung von Netzpublikationen durch den Zitierenden. Sicherung der Persistenz von Onlinequellen in der Wissenschaft«, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft*, Berlin 2015, S. 126–136.

²¹ Vgl. u. a. Boris Groys: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997; Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hgg.): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York 1997; Beatrice von Bismarck/Hans-Peter Feldmann/Hans-Ulrich Obrist/Diethelm Stoller/Ulf Wuggenig (Hgg.): *Interarchive. Archivische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln 2002; Charles Merewether (Hg.): *The Archive*, Cambridge/London 2006; Sven Spieker: *The Big Archive*, Cambridge/London 2008; Ann Laura Stoler: *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, New Jersey 2009; Anthony Downey (Hg.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York 2015.

der derzeitigen »Archivmanie«²² oder als Symptome des Archivfiebers²³ ergeben und wie die Künste selbst außerhalb der theoretischen Debatten anhand eines praktischen ›Abklopfens‹ aktuelle Grenzen in einem situativ-konkreten archivarischen Feld freilegen.

Materielle Re-Inszenierungen

Unter dem Begriff des ›Archival turn‹ wird in der Kunstpraxis eine Problematisierung der Distanznahme zwischen Geschichte und Gegenwart bzw. die Übertragung einer unabgeschlossenen Vergangenheit in die Gegenwart mittels ästhetischer Praxis verstanden. Durch oftmals ebenso ästhetisierte und konzeptualisierte Archivbegriffe innerhalb dieser Praktiken entsprechen diese vorwiegend nicht der aktuellen Forschung auf dem Gebiet der angewandten Archivistik.²⁴ Aus Sicht der Berufsarchivarinnen und -archivare legitimieren sie sich daher nicht als Impulsgeber für eine Neuperspektivierung des Archivarischen – auch wenn diese ihre eigene Ausrichtung derzeit als ebenso wenig zukunftsfähig erachten.²⁵ Die künstlerischen Methoden eines ostentativen ›Archival turn‹ vermögen ein Archiv umzuformen oder in Frage zu stellen, um damit einer bereits von Clement Greenberg postulierten künstlerischen Avantgarde²⁶ im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Widersprüchen zu folgen. Die unter den Bedingungen des digitalen Wandels agierenden Kunstpraktiken nehmen zudem einen Perspektivwechsel vor: Anstelle einer Kritik an der Institution Archiv unter anderem durch die Schaffung von Archiven als künstlerische Werke²⁷ werden durch nicht-künstlerische Materialumnutzungen und -inszenierungen²⁸ produktive »Grauzonen«²⁹ des Archivari-

22 Suely Rolnik: »Archive Mania/Achivmanie«, in: *100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*, Nr. 22, Ostfildern 2012.

23 Vgl. Derrida 1997, wie Anm. 1.

24 Vgl. Julia Fertig: »Die Archivfalle«, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1 (2011) URL: edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/fertig-julia-3/PDF/fertig.pdf (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).

25 Vgl. Reininghaus 2008, wie Anm. 4.

26 Vgl. Clement Greenberg: »Avantgarde und Kitsch« [1939], in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Basel 1997, S. 29–55.

27 Dieses Vorgehen war modus operandi in vielerlei historischen künstlerischen Projekten seit Mitte der 1960er Jahre. Der deutsche Kunsthistoriker Benjamin Buchloh erwähnt eine solche Tendenz in der Publikation des Ausstellungsprojekts *Deep Storage* mit Blick auf eine Gruppe europäischer Künstlerinnen und Künstler, u. a. Bernd und Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers und Gerhard Richter. Vgl. Benjamin Buchloh: »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«, in: Schaffner/Winzen 1997, S. 56–58, wie Anm. 21.

28 Zu Praktiken der Wiederholung siehe den Beitrag von Lotte Arndt im vorliegenden Band.

29 Auf den Begriff der Grauzone wies Peter Bexte in der Respondenz zum Vortrag von Renate Wöhrer bei der Konferenz »An den Grenzen der Archive«, Kunsthochschule für Medien Köln am 06.02.2015 hin. Audiomitschnitt unter URL: wissenschaft.khm.de.

schen entfaltet. Diese Grauzonen werden in archivarisch-künstlerischen Auseinandersetzungen erst greifbar, indem beispielsweise über Archiv- und Ländergrenzen hinweg Zusammenhänge zwischen Archivbeständen zum Erscheinen gebracht werden, die sonst in den Archiven verborgen blieben.³⁰

Institutionalisierung

Indem Künstlerinnen und Künstler die Archivierung eigener Werke und Prozesse aus einer Kritik an den technischen und methodologischen Vorgehensweisen der klassischen Institution Archiv heraus selbst übernehmen, sind sie an der Entstehung »idiosynkratischer Archive«³¹ beteiligt. Solche Archive erweisen sich aufgrund ihrer Eigenlogik für das Kollektiv als nur schwer anschlussfähig. Künstlerarchive unterliegen daher einer gewissen Inkompatibilität, wodurch eine (spätere) Eingliederung – und womöglich erst dadurch gesicherte Langzeiterhaltung – in bestehende Archivsysteme verkompliziert wird.³² Dieses ambivalente Moment kann sich jedoch auch als eine Stärke dieser Archive herausstellen: Durch diese Eigenlogiken entwickeln sie einen Schutzraum, der sie vor der ständigen medialen Übertragung und Transformation der Bestände auf immer neue Trägermedien und Formate bewahren kann. Zugleich können sie beispielsweise die Zugangsregelungen freier gestalten³³ und sich dadurch gegenüber einer Erwartungshaltung von außen anders positionieren, da der Zugang zu vielen Beständen durch vor allem rechtliche Restriktionen erschwert wird.³⁴

Ereignis und Bewegung

Durch Happening, Fluxus und Body Art wurden in den 1960er Jahren erste künstlerische Entgrenzungsbestrebungen artikuliert, die sich in den

de/forschung/forschungsprojekt-grenzen-der-archive/grenzen-der-archive/veranstaltungen (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).

³⁰ Zu diesem Aspekt siehe den Beitrag von Reem Akl in diesem Band.

³¹ Hans Ulrich Reck in seiner Respondenz zu Paul Klimpel auf der Konferenz »An den Grenzen der Archive«, Kunsthochschule für Medien Köln, am 05.02.2015, Audiomitschnitt unter URL: wissenschaft.khm.de/forschung/forschungsprojekt-grenzen-der-archive/grenzen-der-archive/veranstaltungen (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).

³² Das im vorliegenden Band abgedruckte Gespräch der Kunsthistorikerinnen Lisa Bosbach und Corinna Kühn mit dem Künstler Boris Nieslony zum Kölner Performancearchiv *Schwarze Lade* anlässlich der Konferenz »An den Grenzen der Archive«, Kunsthochschule für Medien Köln am 06.02.2015, thematisiert die Aspekte eines rein analogen Archivs sowie eines Archivs als sozialer Raum.

³³ Siehe zu den Fragen der Institutionalisierung künstlerischer Archivprojekte den Beitrag von Valeska Bühler in diesem Band.

³⁴ Zur Problematik von Eigenlogik und Zugänglichkeit am Beispiel der öffentlich-rechtlichen Fernseharchive siehe den Beitrag von Stephanie Sarah Lauke in diesem Band.

folgenden Jahrzehnten durch die kritische Auseinandersetzung mit Institutionen, Repräsentationen und dem Dokumentarischen auszeichneten. Künstlerinnen und Künstler gingen dafür neue Wege in der Produktion, Präsentation und Distribution von Kunst und stellten kunstwissenschaftliche Konzepte wie Original, Werk, Autor und Material in Frage. Gegenwärtig sehen sich Museen, Archive und Kulturwissenschaften insbesondere angesichts der flüchtigen und ereignisbasierten Künste vor Probleme gestellt: Im Unterschied zur Archivierung bildender Kunst, deren Objekte in erster Linie zu sammeln und zu konservieren sind, erfordern die transitorischen und flüchtigen Künste wie Film, Video- und Medienkunst sowie Tanz und Performancekunst einen »proaktiven«³⁵ Ansatz der Dokumentation und Archivierung. In verschiedener Hinsicht entziehen sich diese Künste ihrer Dokumentation und Archivierung und stellen bisher bewährte Verfahren und Konzepte in Frage.³⁶

Mediale Re-Inszenierungen

Der Zustand der Vor- bzw. Aufführung transitorischer Künste wie Film und Videokunst unterscheidet sich phänomenologisch deutlich vom Zustand der Speicherung als Filmrolle oder Videokassette. Im Fall der flüchtigen Künste wird sogar eine »mediale Transformation«³⁷ bzw. »transitive Dokumentation«³⁸ erforderlich, um das künstlerische Ereignis in ein »Quasi-Objekt«³⁹ überführen und ›dingfest‹ machen zu können.⁴⁰ Julia Noordegraaf hat darauf hingewiesen, dass dadurch die Aufgaben der

35 Julia Noordegraaf: »From Object to Process: Audiovisual Archiving in the Digital Age«, Vortrag im Rahmen der Konferenz »An den Grenzen der Archive«, Kunsthochschule für Medien Köln, am 06.02.2015, Audiomitschnitt unter URL: wissenschaft.khm.de/forschung/forschungsprojekt-grenzen-der-archive/grenzen-der-archive/veranstaltungen (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).

36 Zum Begriff des Dokumentarischen siehe den Beitrag von Renate Wöhrer in diesem Band.

37 Siehe exemplarisch Barbara Büscher: »Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs«, in: *map – media archive performance*, Nr. 1 (2009) S. 4, URL: nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25431 (zuletzt aufgerufen 17.01.2015).

38 Wolfgang Ernst: »Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz«, in: *map – media archive performance*, Nr. 1 (2009) URL: perfomap.de/map1/i.-bewegung-plus-archiv/bewegung-und-archiv (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).

39 Michel Serres: *Der Parasit* [1980], Frankfurt am Main 1984, S. 348 und Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991] Frankfurt am Main 2008, S. 70–76.

40 Zur fotografischen Transformation siehe exemplarisch Ronald Argelander/Peter Moore: »Photo-Documentation. (And an Interview with Peter Moore)«, in: *The Drama Review*, Jg. 18, H 3 (1974) S. 51–58; Babette Mangolte: »Der Balanceact zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert«, in: Barbara Clausen (Hg.): *After the act. Die (Re-)Präsentation der Performancekunst*, Nürnberg 2005, S. 21–52.

Archivarinnen und Archivare verändert würden. Entscheidend sei nicht mehr, was ins Archiv aufzunehmen ist, sondern wie das Archivierte als Wissen aufzubereiten und weitergegeben werden könne: »As a result the information professional's role changes from a gatekeeper of knowledge produced within the archive to that of an *editor* of knowledge and information generated by a variety of agents.«⁴¹ Der bisher den Archivarinnen und Archivaren vorbehaltene Auswahlprozess wird dadurch zeitlich vorgezogen und von den Museen, Kunstschaaffenden und Forschenden praktiziert. Indem die Dokumentation und Archivierung des später zu präsentierenden Kunstereignisses nunmehr bereits in den künstlerischen Schaffensprozess eingebunden wird, gewähren die Kunstschaaffenden dem Archivarischen durch die Hintertür wieder Einlass. Dabei lässt sich beobachten, dass die transitorischen und flüchtigen Künste die bewährten Praktiken der Dokumentation und Archivierung von Kunst erweitern: Obsolete Techniken und Materialien werden reaktiviert, künstlerische Projekte und Ausstellungen reinszeniert und aktualisiert.⁴² Dabei stehen keine Objekte, sondern Prozesse im Mittelpunkt und künstlerische Praktiken der Produktion, Präsentation und Distribution gewinnen ebenso an Bedeutung wie Praktiken der Aneignung und paratextuellen Verweisung.⁴³ Transitorische und flüchtige Künste zu archivieren heißt auch, den jeweiligen situativen Kontext zu dokumentieren. Hierbei schreiben sich sowohl die Autorinnen und Autoren als auch die von ihnen verwendeten Medien in das dokumentierte und archivierte Material ein. Damit operieren die audiovisuellen Archive und flüchtigen Künste als Blaupause für eine Neubestimmung des Archivarischen im Feld des Digitalen.

4. Streaming Archives

Ausgehend vom Lateinischen ›digitus‹, das sich mit ›Finger‹ oder ›Zehe‹ übersetzen lässt, bedeutet ›digital‹ zweierlei:⁴⁴ Zum einen ist damit ein Numerisches beziehungsweise Abstraktes gemeint, zum anderen, im Sinne des Digitalis, des Zeigefingers, ein Verweisendes. Durch die Digitalisierung, im Allgemeinen verstanden als ein »Prozess der Umwandlung von ana-

41 Julia Noordegraaf: »Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge«, in: *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies*, Jg. 5, H 2 (2010) S. 1–19, hier S. 9.

42 Zur Archivierung von Tanz siehe den Beitrag von Susanne Foellmer in diesem Band.

43 Siehe hierzu die Auseinandersetzung Friedrich Balkes mit dem Film *All this can happen* (2012) im vorliegenden Band.

44 Vgl. Helmut Schanze: »Digitalisierung«, in: ders. (Hg.): *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 64b–65b, hier S. 64b.

logen (stetigen) Informationen in eine digitale (schrittweise, numerische) Form«⁴⁵, werden das Abstrakte und Verweisende zusammengebracht: Ein vormals analoges Objekt, zum Beispiel eine Filmrolle, wird digital abgetastet, importiert, aufbereitet, gespeichert und präsentiert. Entsprechend lässt sich die Digitalisierung als Daten- und Medienwandel auffassen.⁴⁶ Die Migration analoger in digitale Objekte wird gemeinhin als ›Retrodigitalisierung‹ bezeichnet, das Ergebnis als Digitalisat. Bei einem Digitalisat handelt es sich um die »ziffernmäßige, diskrete, diskontinuierliche Darstellung von Daten und Informationen im Unterschied zu auf Ähnlichkeitsbeziehungen (physikalischen Größen) beruhenden, kontinuierlichen analogen Darstellungsformen«.⁴⁷ Hier wird die Verschränkung des Abstrakten und Verweisenden sinnfällig. Im Unterschied zu einem analogen Objekt hat das aus einer Bitsequenz bestehende digitale Objekt den Vorteil, dass es alterungsbeständig ist und sich mit ihm identische Kopien erzeugen lassen.⁴⁸

In Ton- und Filmarchiven sind seit jeher nicht nur die Archivalien als Trägermedien aufzubewahren, sondern gleichsam ihre Wiedergabegeräte wie Phonographen und Filmprojektoren. Die Archivierung und Verwendung von Digitalisaten ist in dieser Hinsicht ähnlich komplex, als sie geeigneter Datenformate, Speichermedien und Lesegeräte bedarf. In den vergangenen Jahren ist die digitale Hard- und Software bei anwachsendem Speichervolumen zunehmend kostengünstiger geworden. Die Kehrseite dieser Entwicklung wird gemeinhin als ›digitale Obsoleszenz‹ bezeichnet: Datenformate, Speichermedien und Lesegeräte weisen kürzer werdende Halbwertszeiten auf und sind in immer geringer werdenden Zeitabständen durch neuere Formate und Geräte zu ersetzen. Die veralteten Geräte werden jedoch aufbewahrt oder im Fall von Museen für zeitgenössische Künste auf Vorrat gesammelt, wie beispielsweise im Labor für antiquierte Videosysteme am Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Auf diese Weise wird die Archivierung zeitgenössischer Kunst um eine »Archivierung zweiter Ordnung«⁴⁹ erweitert.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vor welche Probleme und Möglichkeiten sich die öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchive angesichts der Digitalisierung gestellt sehen, erläutert der Beitrag von Michael Crone in diesem Band.

⁴⁷ Simone Loleit: »The Mere Digital Process of Turning over Leaves«. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von ›digital‹, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hgg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S. 193–214, hier S. 204.

⁴⁸ Vgl. Maik Stührenberg: »Digitale Langzeitarchivierung aus der Sicht der IT«, in: Paul Klimpel/Jürgen Keiper (Hgg.): *Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt*, Berlin 2013, S. 85–93, hier S. 85.

⁴⁹ Hans Ulrich Reck: »Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung«, in: Götz-Lothar Darsow (Hg.): *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, S. 195–237, hier S. 201.

Um dauerhaft auf digitale Objekte zugreifen zu können, sind diese deshalb regelmäßig, etwa alle fünf Jahre, auf neue Trägermedien zu kopieren und mit den entsprechenden Metadaten zu versehen.⁵⁰ Insbesondere mit dem dabei notwendigen Datenimport verbindet sich ein nicht zu unterschätzender Aufwand, der die Archivierung digitaler Objekte mitunter kostenintensiver macht als die Archivierung analoger Objekte.⁵¹ Zum gegenwärtigen Zeitpunkt gibt es noch keine bewährte Strategie und Infrastruktur für ein digitales End- bzw. Langzeitarchiv, vergleichbar dem Barbarastollen im Schwarzwald, in dem die bedeutendsten Dokumente dieses Landes auf Mikrofilm eingelagert sind. Bis eine entsprechende Strategie gefunden ist, sind digitale Archivarinnen und Archivare nach der Retrodigitalisierung gut beraten, auf eine Kassation, also eine Entwertung der analogen Archivalien zu verzichten, um sie stattdessen ebenfalls zu archivieren. Digitale und digitalisierte Objekte sind weder immateriell noch materiell, sondern in jedem Zustand ihrer Importierung, Migration, Speicherung und Nutzung »in-materiell«⁵² mit Technologien, Apparaten und Medien verschränkt. Dieser Umstand ist insofern bedeutsam, als er den Blick auf die Umgebung digitaler Objekte richtet: die digitalen Archive.⁵³

Archive mit einer digitalen Infrastruktur lassen sich als »digitale Archive« bezeichnen.⁵⁴ Digitale Archive sind vermeintlich ortslos geworden und auf Speicherkapazitäten angewiesen. Diese werden zunehmend nicht mehr vom hauseigenen Server der archivierenden Institution bereitgestellt, sondern an Dienstleister mit einer professionellen technischen Infrastruktur ausgelagert. Angesichts dieser räumlichen Entgrenzung der Archive in die Latour'schen »Rechenzentren«⁵⁵ wird das archivische Provenienz- und Pertinenzprinzip ad absurdum geführt: »In den Rechenzentren liegen Daten von Filmen neben Forschungsdaten der Physik und Statistiken aus Behörden.«⁵⁶

⁵⁰ Vgl. Stührenberg 2013, S. 92, wie Anm. 48. Auf der Webseite *Atlas of Digital Damages* werden gescheiterte Digitalisierungsprojekte gesammelt: URL: www.atlasofdigitaldamages.info/v1/ (zuletzt aufgerufen 30.11.2015).

⁵¹ Vgl. Tobias Beinert/Armin Straube: »Aktuelle Herausforderungen der digitalen Langzeitarchivierung« in: Klimpel/Keiper 2013, S. 27–46, hier S. 38–41, wie Anm. 48.

⁵² Vgl. Marianne van den Boomen/Sybille Lammes/Ann-Sophie Lehmann/Joost Raessens/Mirko Tobias Schäfer: »Introduction: From the Virtual to Matters of Fact and Concern«, in: dies (Hgg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, Amsterdam 2009, S. 7–17, hier S. 9.

⁵³ Zu den Problemen und Möglichkeiten digitaler Archive siehe den Beitrag von Paul Klimpel sowie zu künstlerischen Praktiken der Entschleunigung innerhalb digitaler Archive den Beitrag von Sven Spieker in diesem Band.

⁵⁴ Martin Warnke: »Digitale Archive«, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hgg.): *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln 2002, S. 269–281.

⁵⁵ Latour 2002, S. 379, wie Anm. 16.

⁵⁶ Jürgen Keiper: »Die Zukunft möglicherweise. Betrachtungen zum Verhältnis von Archiv und Rechenzentren«, im Blog *Memento movie. Materialien zum audiovisuellen Kulturerbe*, 20.05.2013, URL: www.memento-movie.de/ (zuletzt aufgerufen 30.11.2015).

Auf die Nutzung bezogen ermöglichen digitale Archive nicht nur das Auffinden digitaler Objekte, sondern auch die Präsentation in Form von Onlinedatenbanken, wie beispielsweise das inzwischen an die Library of Congress angeschlossene Internet Archive von Brewster Kahle oder das digitale Historische Archiv der Stadt Köln.⁵⁷ Aus den oben genannten Gründen lassen sich digitale Archive (noch) nicht als Endarchive verstehen, sondern vielmehr als »Zwischenspeicher«⁵⁸. Die Digitalisierung hat Archive nicht nur konzeptuell in Bewegung gebracht, sondern phänomenologisch gesehen auch ganz konkret in Prozesse überführt: Bitsequenzen werden abgerufen, Information aus verschiedenen Datenbanken zusammengetragen und die generierten digitalen Objekte als Stream durch das World Wide Web geschickt. In der Nutzung digitaler Archive haben (Ober-)Flächen die vormaligen Räume abgelöst. Digitalisate können – theoretisch – an jedem Ort der Welt abgerufen, genutzt und verbreitet werden. In technischer und phänomenologischer Hinsicht lassen sich diese dezentralen, digitalen Archive daher als »Streaming archive[s]«⁵⁹ bezeichnen.

Wenn im vorliegenden Band eine Fokussierung auf archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft, also in einer Überschreitung disziplinärer Grenzen, vorgenommen wird, wird damit auch deutlich, dass die folgenden Beiträge bestehende Klassifizierungsproblematiken nicht aufzulösen vermögen. Vielmehr erweist sich die Klassifizierung als eine Setzung, die wieder aufgebrochen und als Versetzung das vermeintlich Bekannte in ein neues Licht rückt. Vor diesem Hintergrund erschien es konsequent, auf eine thematische Akzentsetzung in der Reihung der Beiträge zu verzichten. Vergleichbar der archivarischen Praktik der Verzeichnung hat sich eine gewisse Orientierungshilfe für die Lesenden jedoch von Vorteil erwiesen. Hierzu bieten sich einerseits die den Beiträgen vorangestellten auktorialen Abstracts an, andererseits der Namensindex am Ende des Buches.

⁵⁷ Internet Archive, URL: archive.org (zuletzt aufgerufen 30.11.2015). Digitales Historisches Archiv der Stadt Köln, URL: <http://historischesarchivkoeln.de/de/info/dhak> (zuletzt aufgerufen 07.12.2015).

⁵⁸ Wolfgang Ernst: »Jenseits der AV-Archive. Optionen der Streaming Media«, in: *Info7. Medien, Archive, Information*, Jg. 19, H 2 (2004) S. 65–72, hier S. 70.

⁵⁹ Ebd., S. 69 (Hervorh. i. Orig.).

Bibliografie

- Argelander, Ronald/Moore, Peter: »Photo-Documentation. (And an Interview with Peter Moore)«, in: *The Drama Review*, Jg. 18, H 3 (1974) S. 51–58.
- Beinert, Tobias/Straube, Armin: »Aktuelle Herausforderungen der digitalen Langzeitarchivierung« in: Paul Klimpel/Jürgen Keiper (Hgg.): *Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt*, Berlin 2013, S. 27–46.
- Bismarck, Beatrice von/Feldmann, Hans-Peter/Obrist, Hans-Ulrich/Stoller, Diethelm/Wuggenig, Ulf (Hgg.): *Interarchive. Archivische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln 2002.
- Boomen, Marianne van den/Lammes, Sybille/Lehmann, Ann-Sophie/Raessens, Joost/Schäfer, Mirko Tobias: »Introduction: From the Virtual to Matters of Fact and Concern«, in: dies (Hgg.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, Amsterdam 2009, S. 7–17.
- Buchloh, Benjamin: »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«, in: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hgg.): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York 1997, S. 56–58.
- Büscher, Barbara: »Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs«, in: *map – media archive performance*, Nr. 1 (2009) URL: nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25431 (zuletzt aufgerufen 17.01.2015).
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns* [1980], Berlin 1988.
- Certeau, Michel de: *Das Schreiben der Geschichte* [1975], Frankfurt am Main 1991.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], Berlin 1997.
- Downey, Anthony (Hg.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York 2015.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002.
- Ernst, Wolfgang: »Jenseits der AV-Archive. Optionen der Streaming Media«, in: *Info7. Medien, Archive, Information*, Jg. 19, H 2 (2004) S. 65–72.
- Ernst, Wolfgang: *Das Gesetz des Gedächtnisses. Speichermedien als Übertrag des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007.
- Ernst, Wolfgang: »Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz«, in: *map – media archive performance*, Nr. 1 (2009) URL: perfoamap.de/map1/i.-bewegung-plus-archiv/bewegung-und-archiv (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).
- Farge, Arlette: *Der Geschmack des Archivs* [1989], Göttingen 2011.
- Febvre, Lucien: *Das Gewissen des Historikers*, hg. von Ulrich Raulff, Berlin 1988, S. 27–37.
- Fertig, Julia: »Die Archivfalle«, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1 (2011) URL: edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/fertig-julia-3/PDF/fertig.pdf (zuletzt aufgerufen 09.12.2015).
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt am Main 1981.
- Friedrich, Markus: *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*, München 2013.
- Greenberg, Clement: »Avantgarde und Kitsch« [1939], in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Basel 1997, S. 29–55.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: »grenze«, in: dies. (Hgg.): *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 9, Leipzig 1854–1961, Sp. 127, URL: <http://woerterbuchnetz.de> (zuletzt aufgerufen 16.12.2015).
- Groys, Boris: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997.
- Keiper, Jürgen: »Die Zukunft möglicherweise. Betrachtungen zum Verhältnis von Archiv und Rechenzentren«, im Blog *Memento movie. Materialien zum audiovisuellen Kulturerbe*, 20.05.2013, URL: www.memento-movie.de/ (zuletzt aufgerufen 30.11.2015).
- Kohle, Hubertus: *Digitale Bildwissenschaft*, Glückstadt 2013, S. 15–19, URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-21857](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-21857) (zuletzt aufgerufen 07.12.2015).
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [1999], Frankfurt am Main 2002.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991] Frankfurt am Main 2008.
- Loleit, Simone: »The Mere Digital Process of Turning over Leaves«. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von »digital«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hgg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S. 193–214.

- Mangolte, Babette: »Der Balanceact zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert«, in Barbara Clausen (Hg.): *After the act. Die (Re-)Präsentation der Performancekunst*, Nürnberg 2005, S. 21–52.
- Merewether, Charles (Hg.): *The Archive*, London/Cambridge 2006.
- Noordegraaf, Julia: »Who Knows Television? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge«, in: *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies*, Jg. 5, H 2 (2010) S. 1–19.
- Parr, Rolf: »Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur und Kulturwissenschaft«, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hgg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld 2008, S. 11–64.
- Reck, Hans Ulrich: »Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung«, in: Götz-Lothar Darsow (Hg.): *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, S. 195–237.
- Reimann, Norbert: »Grundfragen und Organisation des Archivwesens«, in: ders. (Hg.): *Praktische Archivkunde. Ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste*, Münster 2004, S. 19–45.
- Reininghaus, Wilfried: »Archivgeschichte. Umriss einer untergründigen Subdisziplin«, in: *Archivar*, Jg. 61, H 4 (2008) S. 352–360.
- Rolnik, Suely: »Archive Mania/Achivmanie«, in: *100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*, Nr. 22, Ostfildern 2012.
- Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hgg.): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York 1997.
- Schallaböck, Jan: »Ablieferung von Netzpublikationen durch den Zitierenden. Sicherung der Persistenz von Onlinequellen in der Wissenschaft«, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft*, Berlin 2015, S. 126–136.
- Schanze, Helmut: »Digitalisierung«, in: ders. (Hg.): *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 64b–65b.
- Schenk, Dietmar: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart 2008.
- Schüttpelz, Erhard: »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: Tristan Thielmann/Erhard Schüttpelz/Peter Gendolla (Hgg.): *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 9–67.
- Serres, Michel: *Der Parasit* [1980], Frankfurt am Main 1984.
- Spieker, Sven: *The Big Archive. Art From Bureaucracy*, Cambridge/London 2008.
- Steyerl, Hito: »Politik des Archivs. Übersetzungen im Film«, März 2008, URL: eipcp.net/transversal/0608/steyerl/de (zuletzt aufgerufen 04.07.2013).
- Stoler, Ann Laura: *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton/New Jersey 2009.
- Stührenberg, Maik: »Digitale Langzeitarchivierung aus der Sicht der IT«, in: Paul Klimpel/Jürgen Keiper (Hgg.): *Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt*, Berlin 2013, S. 85–93.
- Warnke, Martin: »Digitale Archive«, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hgg.): *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln 2002, S. 269–281.

Nomadische Fotografien: erkennungsdienstliche Aufnahmen politischer Gefangener in Siegburg in der Interpretation des Werks *a decent picture*

REEM AKL

Due to its nature and technical specificities, photographic material appears to be propitious to the manifestation of leakages, spreading into new archival repositories and onto new platforms. This proposition is explored through the case of the work ›a decent picture‹, an art work initiated in 2012 in Cologne, which investigates a series of ID photographs of political prisoners at Siegburg in the early 1940s, taken by Erich Sander (1903–1944), the eldest son of prominent photographer August Sander. The nomadic character of these photographs is read here as a metaphorical manifestation of leakages. The co-existence of the images in multiple sites is evidently enabled by technological reproduction, yet also tied to the different intentions contained in the making of those images. As such, those leakages testify to the multiple histories attached to the photographs, and therefore to the differing ways in which their existence and interpretation may be extended.

In der Heimat [...] habe er in einem Archiv gearbeitet, und eines Tages, gegen oder kurz vor halb fünf, habe er in einem der hinteren Regale ein seit Jahren nicht mehr angerührtes Aktenbündel gefunden, [...] kaum über die drei ersten Sätze hinaus, habe er gewußt, daß ihm da kein alltägliches Material unter die Finger gekommen war, kein alltägliches, sondern, so würde er es heute ihm, Herrn Sarváry, gegenüber ausdrücken, ein die ganze Welt berührendes, bestürzendes, erschütterndes und geniales, er habe gelesen und in einem fort nur gelesen, Satz um Satz, bis in den Morgen hinein, die Sonne ging noch nicht auf, es war noch dunkel. Gegen sechs Uhr, sagte er, da habe er gewußt, man muß was tun, große Gedanken hätten in ihm Gestalt angenommen, ein großer Plan sei in ihm entstanden in Bezug auf seinen Tod und darauf, daß er dieses Material nicht zurück ins Archiv, sondern vorwärts in die Unsterblichkeit befördern müsse [...], jawohl, sagte er, so kam es, daß er noch am selben Tag begonnen habe, das, um es so auszudrücken, Instrumentarium der Ewigkeit zu studieren, nämlich, auf welche Art und Weise es in der Geschichte bisher möglich war, etwas, eine heilige Nachricht, eine heilige Offenbarung, auf den Weg in die Ewigkeit zu schicken [...].¹ (László Krasznahorkai)

I. Das Archiv finden – oder es uns finden lassen

Ein paar Monate vor meiner ersten Reise nach Köln fiel mir beim Stöbern in einem Antiquariat das Buch *Krieg und Krieg* des ungarischen Schriftstellers László Krasznahorkai in die Hände. Zu meiner Überraschung enthielt

1 László Krasznahorkai: *Krieg und Krieg*, Zürich 1999, S. 107.

es ein Kapitel mit der Überschrift »Die Sache in Köln«. Es geht darin um etwas, das man die ›Verheißung des Archivs‹ nennen könnte, und um das aussichtslose Streben nach Bewahrung für alle Ewigkeit. Wie Krasznahorkais Erzähler Korin scheint auch mir die Vermutung naheliegend, dass nicht wir (Forscherinnen, Historiker, Künstlerinnen) einen bestimmten Archivgegenstand finden, sondern vielmehr er uns. So gesehen kann es als rettender Glücksfall erscheinen, wenn infolge wissenschaftlicher oder künstlerischer Arbeit Inhalte aus dem Archiv entweichen. Das Archiv wäre demnach auch weniger ein Ort der sicheren Aufbewahrung, sondern eher eine Müllhalde der Geschichte.

Im Zuge meiner künstlerischen Arbeit wurden institutionelle und private Archive² in Beirut, London, Köln, Düsseldorf und anderswo zu Orten meiner Nachforschungen. Die verschiedenen Fäden, denen ich dabei nachging, verzeichneten meine eigenen Wege zwischen diesen Städten, verknüpften sich, liefen zusammen und wieder auseinander wie ein eigenartig geformtes Spinnennetz. Materielle und immaterielle Bezüge, die sich aus der Recherche ergaben, eröffneten neuen Raum für Kollisionen oder Verschmelzungen und für den Zusammenbruch von Zeit und Raum. Als bedeutsam erwies sich auch, dass ›das Archiv‹, von dem man in bestimmten Zusammenhängen durchaus sinnvoll in der Einzahl sprechen kann, tatsächlich aus verschiedenen Archiven bestand, die ich nun – für ein paar Stunden oder für einige Monate – besuchte. Und auch wenn es sich eigentlich von selbst versteht, lohnt sich vielleicht der Hinweis, dass jede dieser Sammlungen Ergebnis einer eigentümlichen Kette von Entscheidungen und Zufällen ist, aus denen sich der jeweilige Kontext für das Erforschen ihrer Inhalte ergibt.

II. Eine Geschichte aus zwei Archiven³

Da jedes Archivmaterial bereits durch sein Eingehen in eine Sammlung zum Gegenstand wenigstens einer Verschiebung geworden ist, kann es sich auch dazu eignen, Bezüge zwischen Archiven und Undichtigkeiten in diesen zu entdecken. Ausgangspunkt meiner Arbeit *a decent picture*, die

2 Der Begriff ›Archiv‹ meint in diesem Zusammenhang Material, das als Folge einer Reihe von absichtlichen Handlungen oder auch zufälligen Fügungen räumlich und physisch versammelt ist.

3 Gemeint ist hier ein besonderer Fall, in dem ich auf der Suche nach Material für mein späteres Projekt *a decent picture* mit zwei verschiedenen Archiven zu tun hatte. Der Titel versteht sich nicht als verallgemeinernde Behauptung zu jeglichem Archivmaterial. Insbesondere hat meine Arbeit vorrangig mit Bildern und fotografischem Material zu tun, die sehr spezifische physische, technische und kaum zu benennende ästhetische Besonderheiten mitbringen.

ich während meines Aufenthalts als Gaststipendiatin in Köln 2012 begann,⁴ war meine Begegnung mit der Figur Erich Sanders (1903–1944). Er war der älteste Sohn des berühmten Fotografen August Sander, der mit seinem Lebenswerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*, einer umfassend angelegten typologischen Studie, eine »wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes geben«⁵ wollte. August Sanders oft als »wissenschaftlich« bezeichnete Ansatz veranlasste Walter Benjamin zur vorausschauenden Bemerkung:

Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas. [...] Über Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen.⁶

Erich Sander wurde 1934 wegen seiner führenden Rolle in der Kölner Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands (SAPD) von den Nationalsozialisten festgenommen und zu zehn Jahren Haft verurteilt. Er verbrachte diese Zeit überwiegend im Zuchthaus Siegburg, wo er 1944 starb. Anders als sein jüngerer Bruder Gunther hatte Erich Sander keine Berufsausbildung bei seinem Vater absolviert, war aber ein begeisterter und ernsthafter Amateurfotograf. Viele seiner Bilder wurden (vielleicht entsprechend der Tradition gewerblicher Atelierfotografie oder auch älterer Malerwerkstätten) zusammen mit den Arbeiten des Vaters unter dessen Namen veröffentlicht. Aufgrund seiner Fähigkeiten wurde Erich Sander vom Gefängnispersonal dazu eingesetzt, erkennungsdienstliche Fotografien seiner Mitgefangenen anzufertigen. Diese Fotos sollten möglicherweise der kriminalbiologischen Forschung dienen, wie sie in einigen NS-Haftanstalten umfassend betrieben wurde. Mich begannen diese erkennungsdienstlichen Porträts zu interessieren, nicht zuletzt, weil einige der Bilder tatsächlich Eingang in August Sanders Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* gefunden haben.⁷

Wie kam es, dass Bilder, die im Zuchthaus für die Zwecke der Freiheitsberaubung entstanden waren, am Ende Eingang in ein Schlüsselwerk der Fotografie und damit in die Kunstverwertung fanden? (Abb. 3–4) Zunächst gelang es Erich mit Hilfe anderer Gefangener, einige Abzüge

4 Siehe den letzten Abschnitt dieses Textes, »Über a decent picture«. Ich danke dem NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln und Herrn Dr. Ulrich Eumann ebenso wie Gerd Sander für ihre freundliche Unterstützung meiner Forschung und ihre bereitwilligen Auskünfte zum Thema.

5 Sander in einem Brief an einen Verleger von 1925.

6 Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], in: ders.: *Gesammelte Schriften II–1*, Frankfurt am Main 1977, S. 368–385, hier S. 381.

7 Siehe z.B. Susanne Lange/Gabriele Conrath-Scholl/Gerd Sander (Hgg.): *August Sander. People of the Twentieth Century: A Cultural Work of Photographs divided into Seven Groups*, Gruppe VI »The City«, Köln 2001.



Abb. 1 *Political Prisoner E.S., ca. 1937–1939, portfolio 44a: Political prisoners, reproduzierte Seite aus: National Portrait Gallery: August Sander. ›In photography there are no unexplained shadows!‹, London 1997, S. 185, Reproduktion: Reem Akl.*

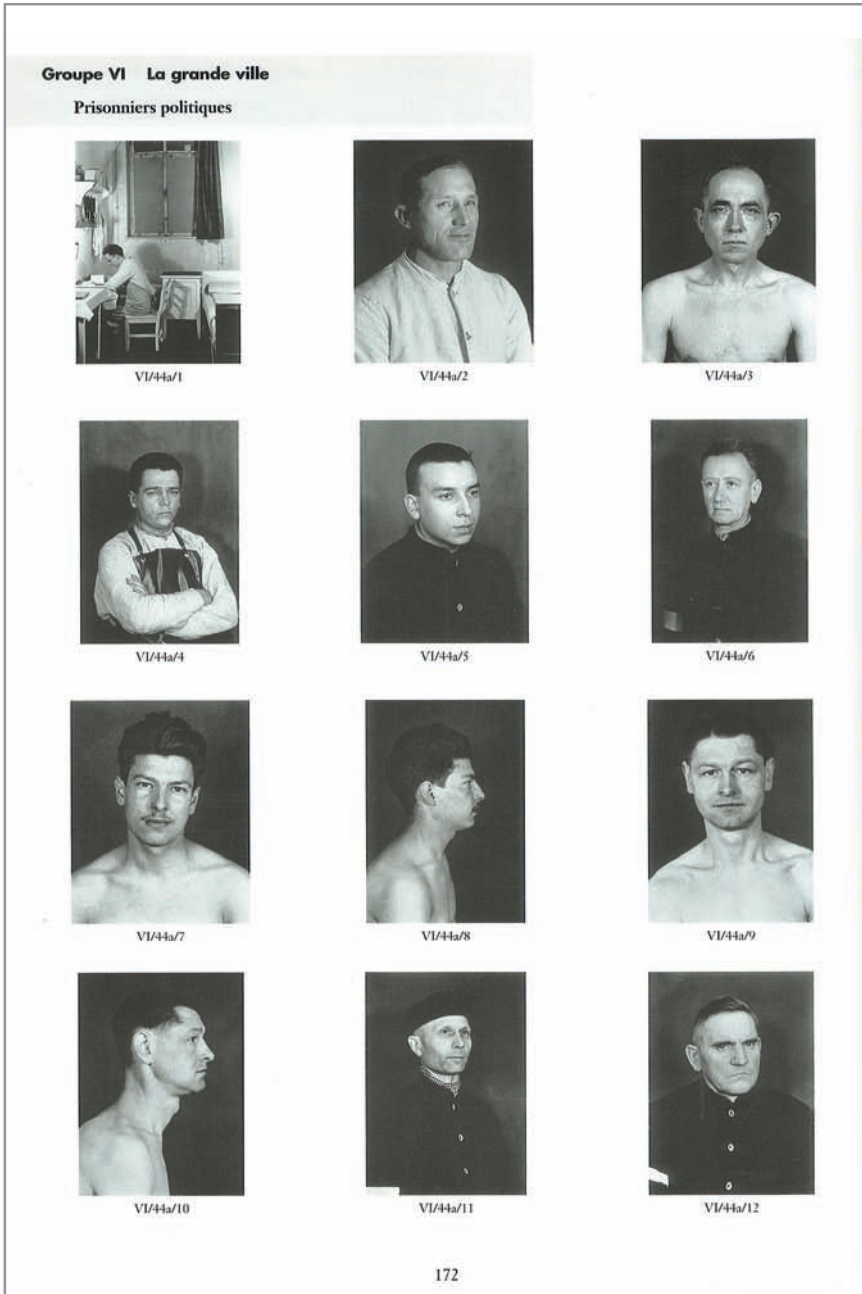


Abb. 2 *Political Prisoner*, reproduzierte Seite aus: Susanne Lange/Gabrielle Conrath-Scholl (Hgg.): *August Sander: Hommes du XX^e siècle, Analyse de l'œuvre*, Paris 2001, S. 172, Reproduktion: Reem Akl.

und Negative seiner Aufnahmen aus dem Gefängnis zu schmuggeln. Aus Briefen an seine Familie wird klar, dass diese Bilder in erster Linie für die Angehörigen der politischen Gefangenen gedacht waren. Ebenso möglich ist aber, dass Erich dem einen oder anderen Porträt einen Platz im Werk seines Vaters zugedacht hat.⁸ Denn August Sander war ja entschlossen, die deutsche Gesellschaft in ihrer Gesamtheit zu dokumentieren, weshalb man in *Menschen des 20. Jahrhunderts* auch Bilder von politischen Gefangenen neben solchen von deutschen Juden und Nationalsozialisten findet. Nicht zuletzt kann man die Aufnahme politischer Gefangener in das Werk insgesamt als Hommage eines Vaters an seinen Sohn verstehen.⁹ Jedenfalls kommen die verschiedenen Intentionen, die bei der Entstehung dieser erkennungsdienstlichen Fotografien vermutlich eine Rolle spielten, heute in der Tatsache zum Ausdruck, dass die Bilder in zwei verschiedenen Archiven mit sehr unterschiedlichen Aufgaben gelandet sind: In der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln befindet sich ein Großteil des Originalmaterials aus dem Atelier August Sanders, darunter Aufnahmen seines Sohnes; in das Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf wurden später mit den Gefängnisakten von Siegburg auch alle vermutlich von Erich Sander angefertigten Fotografien überführt, sofern dieser sie nicht selbst aus der Haft geschmuggelt hat.¹⁰ Und so findet sich heute ein zusammengehöriges Œuvre, das von einer einzigen Person unter sehr besonderen Umständen geschaffen wurde und infolge absichtlicher oder mehr zufälliger Verschiebung auf (mindestens) zwei verschiedene Speicher verteilt ist: ein öffentliches Archiv und eine restriktiv verwaltete Kunstsammlung. Einheit und Geschlossenheit des Werks und seines Entstehungskontextes gingen dadurch verloren.

Sicher lässt sich über die Frage streiten, an welchem Punkt der Anhäufung es sinnvoll sein kann, eine Gesamtheit von Dokumenten derselben Provenienz (›das Ganze‹) aufzuteilen, um sie auf mehrfache Weise nutzen zu können. Die Antwort hängt von den Intentionen ab, die der Entstehung dieser ›Teile‹ zugrunde lagen, außerdem davon, wofür man sie künftig verwenden will. Dennoch ist schon die Verteilung eines Bestandes

⁸ Ebd., S. 33.

⁹ Gerd Sander in einer E-Mail an die Verfasserin am 9. August 2015. Darin bezieht sich Gerd Sander auch auf einen Brief, der auf den 07.02.1947 datiert ist (drei Jahre nach Erichs Tod) und in dem August Sander einem Freund erzählt, er arbeite gerade an drei Mappen: Politische Gefangener, Deutsche Juden und Zwangsarbeiter. Zur politischen Haltung August Sanders siehe den Text von Rose-Carol Washton Long: »August Sander's Portraits of Persecuted Jews«, *Tate Papers*, Nr. 19 (2013) URL: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/august-sanders-portraits-of-persecuted-jews (zuletzt aufgerufen 14.01.2014).

¹⁰ Gerichte Rep: 0173, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland.

auf mehrere Sammlungen an sich ein Beleg für Lücken und Durchlässigkeiten, die wiederum Mikro-Historien über und rund um die Artefakte oder Dokumente, ihr Zirkulieren durch Zeit und Raum und die von ihnen betroffenen Menschen erzählen. In einem metaphorischen Sinn sind die erkennungsdienstlichen Fotonegative physische Manifestationen von Schwund, da sie ja vom Fotografen Erich Sander aus der Haftanstalt Siegburg geschmuggelt wurden oder auf andere Art durchsickerten. In Düsseldorf gehören diese Negative zum Bestand eines großen Archivs und machen nur einen winzigen Bruchteil aller historischen Dokumente aus. Sie werden nur selten angesehen – in manchen Fällen war ich offensichtlich die erste, die sie sehen wollte, denn sie befanden sich noch in verklebten Originalumschlägen in der jeweiligen Gefangenenakte. Ganz anders bei der SK Stiftung Kultur: Hier gehören sie zum Kernbestand der Sammlung und ergänzen das Œuvre von August Sander. Dieser ganz unterschiedliche Status desselben Bildes wird selbstverständlich durch die Reproduktionstechniken, also durch das Wesensmerkmal des fotografischen Bildes und seiner Herstellung ermöglicht. Daraus kann man folgern, dass die Fotografie vielleicht eindrucksvoller als jedes andere Medium und aufgrund ihrer grundsätzlich nomadischen Beschaffenheit das Potenzial hat, den Rahmen des Archivs zu sprengen.

III. Das Archiv als Torwächter mannigfaltiger, gleichzeitiger Geschichten

Als Aufgabe der Forscherin könnte man es bezeichnen, jegliche relevanten Verbindungen und Verweise zwischen Sammlungen aufzuspüren, nach Art eines Detektivs Spuren von einer zur anderen zu verfolgen. Dennoch kann es vorkommen, dass Ort und Aufgabe einer Sammlung größtenteils die künftige Nutzung oder Nichtnutzung ihres Archivmaterials vorgeben – mit möglicherweise harmlosen oder unbedeutenden, manchmal aber auch sehr empfindlichen Einschränkungen.

Dieser Umstand fiel mir insbesondere auf, als ich erkannte, dass Materialien, die ich wegen restriktiver Reproduktionsrichtlinien aus dem einen Archiv für die Zwecke meiner Arbeit nicht beschaffen konnte, im anderen durchaus verfügbar waren. Wie erläutert, war mein Material zwar Bestandteil eines in sich geschlossenen Œuvres, hatte aber in den beiden erwähnten Archiven einen sehr unterschiedlichen Stellenwert erlangt. Während die SK Stiftung Kultur das Archiv August Sanders¹¹ verwaltet

¹¹ Die Erben von August Sander gründeten unabhängig davon die 2014 in Bonn registrierte August Sander Stiftung.

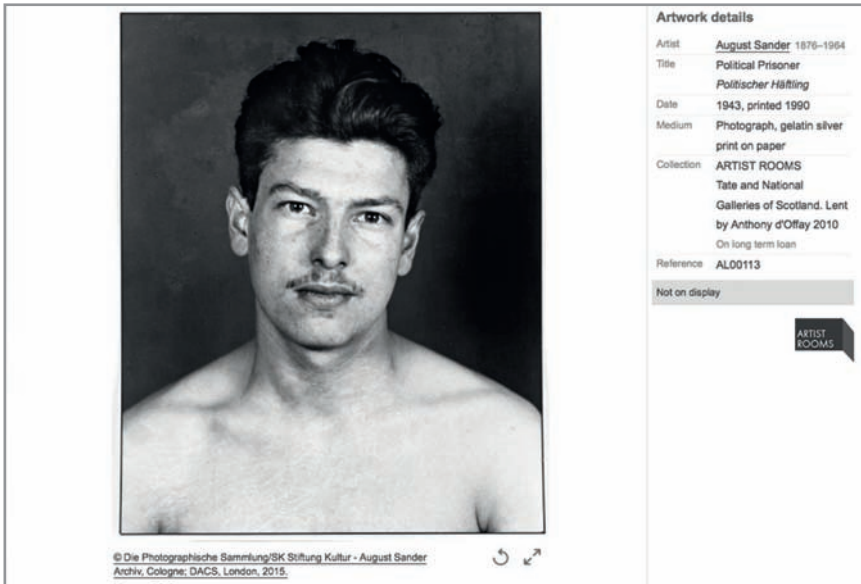


Abb. 3 August Sander: *Political Prisoner*, 1943, Screenshot der TATE-Webseite, URL: www.tate.org.uk/art/artworks/sander-political-prisoner-al00113 (zuletzt aufgerufen 15.08.2015), Screenshot: Reem Akl.

und die Nutzung und öffentliche Sichtbarkeit dieser künstlerisch und kommerziell wertvollen Sammlung streng überwacht, enthält das Landesarchiv in Düsseldorf hauptsächlich behördliche Dokumente mit Bezug zu Nordrhein-Westfalen. Die Negative, an denen ich interessiert war, stehen dort in keinem Zusammenhang mit August Sander, sondern werden als Bestandteil der Gefängnisakte Siegburg aufbewahrt.

Es ist ziemlich aufregend und befeuert das Denken, wenn man an Material herankommt, das teilweise außer Reichweite ist – wenn man einen Zugang entdeckt, der bestimmte Hürden des Urheberrechts irgendwie umgeht, während man sich zugleich genau an die Regeln einer anderen Institution hält. Von den fachlichen Details der Nutzung und des Zugangs abgesehen vermittelt ein solches Erlebnis auch die Einsicht, wie häufig Material, das man einer einzigen Quelle zuordnen würde, fragmentiert, weiträumig verstreut und kleinteilig katalogisiert ist. Diesem vielfältigen Vorhandensein auf den Grund zu gehen, kann die ebenso vielfältigen Intentionen zutage fördern, die in Dokumenten und Artefakten enthalten sind. Es kann auch die Geschichten der Menschen erzählen, mit denen diese Dinge zu tun hatten, und das Kräftespiel offenbaren, das die Politik von Archiven bestimmt. Deshalb schließt es eine Geste des Wiedervereinigens

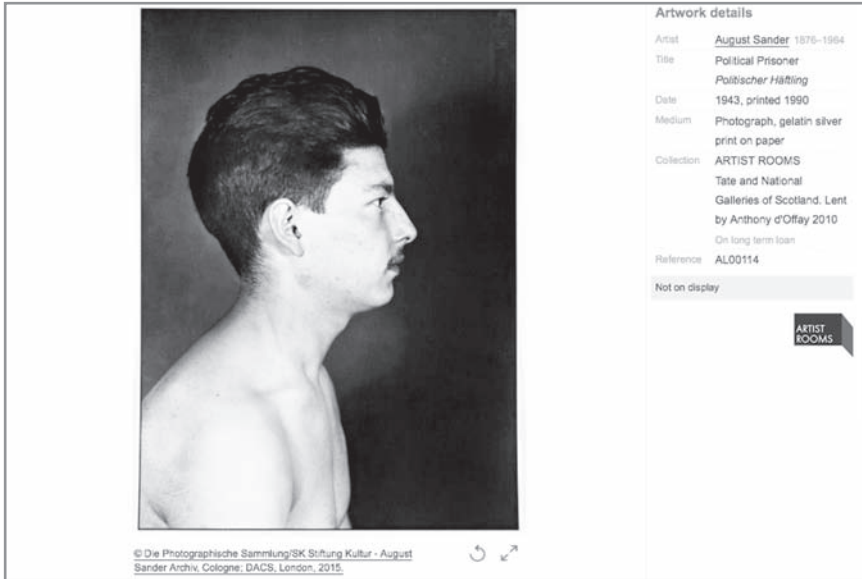


Abb. 4 August Sander: *Political Prisoner*, 1943, Screenshot der TATE-Webseite, URL: www.tate.org.uk/art/artworks/sander-political-prisoner-al00114 (zuletzt aufgerufen 15.08.2015), Screenshot: Reem Akl.

gegenüber dem Material mit ein und tritt der vom Archiv erzeugten Aufspaltung entgegen.

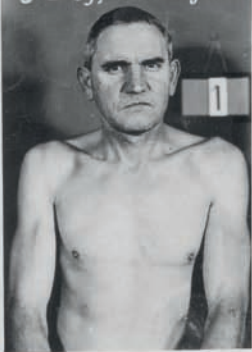
IV. Das Warten auf eine ›Oberfläche der Erscheinung‹

Vielleicht besteht die Aufgabe des Künstlers, der Forscherin, des Historikers also darin, durch solche künstlichen Barrieren hindurchzusehen, jenseits dieser Grenzen tätig zu werden, Verbindungen aufzuspüren und nachvollziehbar zu machen, Material aus dem Archiv so zu betrachten, dass der komplizierte und vielgestaltige Werdegang dieses Materials mit bedacht wird. Eine Künstlerin oder ein Forscher können dazu ihre jeweils eigene neue »surface of appearance«¹² beisteuern – um einen Ausdruck von Ariella Azoulay zu übernehmen, den sie selbst von Michel Foucault übernommen haben will. Eine »surface of appearance« kann mehr sein als eine neue Lesart, nämlich eine hinzugefügte Intention, die das Material in neuem Licht erscheinen lässt und es seiner Betrachterin so ermöglicht,


¹² Ariella Azoulay: *From Palestine to Israel. A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950*, engl. Übersetzung von Charles S. Kamen, London 2011 [2009], S. 16.

G

Pertz, Wilhelm



Pertz, Wilhelm



Rennzeichnung
(Nr. 46 Abf. I VollzD.)
(Die zutreffenden Angaben sind rot zu unterstreichen)

1. Familienname: _____
(bei Frauen auch Geburtsname)
2. Sämtliche Vornamen: _____
(Nulname zu unterstreichen)
3. Spitzname: _____
4. Beruf: _____
5. Anscheinendes Alter: _____
6. Geboren am: _____ in _____ bei _____
7. Letzter Aufenthalt: _____

VollzD. A 35 Rennzeichnung.
Arbeitsverwaltung Wittenberg

Abb. 5 Identifikationsdokument und Fotografien der Akte politischer Häftlinge in Siegburg (Wilhelm Pertz), Gerichte Rep.0173, Courtesy: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland.



Abb. 6 Reem Akl: *a decent picture*, Installationsansicht (Detail), Matjö – Raum für Kunst, Kulturwerk des BBK Köln, Köln 2014, © Reem Akl.

bestimmte, bis dahin vielleicht nicht lesbare Elemente zu erkennen und ein noch unerkanntes Potenzial zu realisieren.

Es heißt oft und zu Recht, dass Archive nutzlos sind, wenn sie nicht produktiv eingesetzt, aktiviert und erkundet werden. Ebenso offensichtlich ist, dass jede einzelne Nutzung bestimmte Grenzen und Einschränkungen mit sich bringt. Jedes Befragen und Erforschen von Archivmaterial bedingt ein gewisses Maß an Deutung und Projektion eigener Erwartungen auf das Archiv. Schließlich drängt sich gerade in diesem Kontext die Feststellung auf, dass man nur findet, was man auch finden will, und nur sieht, was man sucht. Ich bin vielleicht nicht die Einzige, die bisher die Gefängnisfotos in Düsseldorf sehen wollte, aber doch eine der ganz wenigen. Und meine Herangehensweise hat mit der einer Historikerin oder eines Biografen sicher nur wenig gemein. So, wie ich mit der Information umgegangen bin, wurden einzelne Aspekte der Fotografien aufgenommen, betont und vielleicht sogar überbetont, während andere dagegen unsichtbar, ungesehen und übersehen blieben. In diesem Sinn verlängert jegliche Erforschung von (archivarischem) Material dessen Leben und Werdegang auf eine sehr besondere Art – sie trägt zu dessen Überleben, aber auch zu dessen Auslöschung einschließlich aller mit enthaltenen Geschichten bei.

Über *a decent picture*

»Ich weiß wirklich nicht, wie ich davon ein anständiges Bild¹³ zustande bekommen soll. Alle Mühe war bisher vergeblich; lang belichten, kurz belichten, die Lampen nah heranstellen, weitab stellen, Tageslicht, nichts hat genutzt.«¹⁴

A decent picture umfasst 25 Porträtfotos, die in der Dunkelkammer auf hochauflösenden VRP-Glasplatten abgezogen wurden. Die Arbeit entstand ursprünglich 2012 im Rahmen des Gaststipendienprogramms Kunst und Dokument¹⁵ in Köln. Sie wurde 2014 in Köln und 2015 in Beirut gezeigt.

Die 25 Porträts in *a decent picture* beruhen auf erkennungsdienstlichen Fotos, die in den frühen 1940er Jahren in der Haftanstalt Siegburg entstanden sind und aus den dort liegenden Gefangenenakten ausgewählt wurden. Diese Akten befinden sich heute im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (Abteilung Rheinland, Gerichte Rep. 0173). Eines der Fotos zeigt Erich Sander, der bekanntlich zumindest einige der Gefangenenfotos aufgenommen hat. In Sanders Doppelrolle als Gefangener und Fotograf bleibt ein herber Nachklang auf die Arbeiten seines Vaters gegenwärtig.

Wie erwähnt gelang es Erich Sander mit Hilfe anderer Gefangener, Abzüge der Gefangenenfotos und einige Negative aus dem Gefängnis in Siegburg zu schmuggeln. Die Bilder waren in erster Linie für die Angehörigen der Gefangenen gedacht, doch einige wurden schließlich von August Sander in die Mappe »Politische Gefangene« seines Bildatlas *Menschen des 20. Jahrhunderts* aufgenommen.¹⁶ Als Folge sind die Fotos nun auf verschiedene Sammlungen, Archive und Verwertungszyklen verteilt. Dieses vielfältige Nebeneinander wird durch die technische Reproduzierbarkeit des fotografischen Bildes möglich. Seinen Ursprung hat es in den unterschiedlichen Intentionen und potenziellen Nutzungen der Bilder.

Auch in *a decent picture* werden die Gefangenenfotos erneut reproduziert, diesmal als Porträts auf Glasplatten. Diese Platten wurden bereits emulsionsbeschichtet gekauft und dienen gewöhnlich wissenschaftlichen Zwecken, etwa zur Anfertigung hochpräziser fotografischer Masken für

¹³ Die englische Übersetzung lieferte den Titel für die künstlerische Arbeit *a decent picture*.

¹⁴ Aus einem Brief Erich Sanders aus dem Zuchthaus Siegburg an seine Eltern vom 23.08.1942. Zitiert mit Genehmigung des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln.

¹⁵ Das Künstlerstipendium Kunst und Dokument, Künstlerresidenz Köln-Beirut ermöglicht Kunstschaffenden Projekte mit Bezug auf Archive und ihre Nutzungen. Es richtet sich an Künstlerinnen und Künstler, die sich mit den gesellschaftlichen und historischen Kontexten der beiden Städte auseinandersetzen. Das Programm wurde von Stanislaw Strasburger ins Leben gerufen. Es wird von den Städten Köln und von Beirut, vom NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln, von der RheinEnergie Stiftung Kultur, dem BBK Köln e.V., der Heinrich Böll Stiftung – Referat Naher Osten und Nordafrika und von UMAM Documentation & Research Beirut unterstützt. Schirmherrschaft übernimmt die Deutsche Botschaft in Beirut.

¹⁶ Vgl. Lange/Conrath-Scholl 2001, wie Anm. 7.

die Mikroelektronik und die Röntgendiffraktion. Das für die Arbeit benutzte Trägermaterial ist also Ausdruck des Versuchs, Bilder in besserer Qualität wiederzugeben und verborgenes Wissen sichtbar zu machen, ein wiederkehrendes Thema in *a decent picture*. Ich sah mir hunderte Fotos in den Gefangenenakten von Siegburg an und versuchte herauszufinden, welche von Erich Sander stammen könnten: starker Schattenwurf hinter der abgebildeten Person (den ein geübter Fotograf wie er vermieden hätte?); ein Lächeln im Gesicht (als Hinweis, dass der Fotograf und sein Modell sich gut verstanden?); fehlende Negative in manchen Akten (sie könnten aus dem Zuchthaus geschmuggelt worden sein). Meine Auswahl von 25 Bildern für die Reproduktion auf Glasplatten ist keine auch nur annähernd präzise Antwort auf meine Ausgangsfrage. Sie erforscht eher die Zwecke und Konflikte, die hinter der Anfertigung dieser Fotografien standen. Dabei stellt sie die Intention des Fotografen über alle anderen Kriterien und unterzieht die ausgewählten Bilder einer Geste der Verwandlung – sie überführt nummerierte erkennungsdienstlichen Aufnahmen in Porträts einzelner Menschen.

Kaum überraschend gemahnen die aus Siegburg an seine Familie gerichteten Briefe Erich Sanders¹⁷ an den schroffen Gegensatz zwischen den Verhältnissen, unter denen die Bilder zustande kamen und ihrer späteren Reproduktion. Sie berichten von den schwierigen und mühseligen Umständen, unter denen er fotografierte und sein Material bearbeitete. Sander beschreibt Dunkelkammertechniken, die er entwickelte, um unter den gegebenen Umständen die bestmöglichen Resultate zu erzielen – indem er mit Belichtungszeiten, Chemikalien und Temperaturen experimentierte. Die Beleuchtung erwähnt er oft als Problem, insbesondere bei den sonnenverbrannten Gesichtern mancher Gefangenen. Vor diesem Hintergrund erhalten die Schatten in den Porträts, die man sonst vielleicht als handwerkliche Mängel sehen würde, eine neue Bedeutung. Sie scheinen den Bildern eine stärkere Materialität zu verleihen und die Männer deutlicher in der Realität ihrer Lebensumstände und ihres Fotografiertwerdens zu verankern. Das gilt umso mehr für die Gefangenenakte ohne Negative – wenn man davon ausgeht, dass das Negativ der abgebildeten Person näher ist als sein Abzug. Sinnfällig erscheint unter diesen Umständen auch, dass das Abziehen der Negative auf die Glasplatten in der Dunkelkammer eine Belichtungszeit von mindestens 30 Minuten erforderte. So lange dauerte es, bis sich das Bild allmählich eingeschrieben hatte und die grinsenden, sonnenverbrannten Antlitze sichtbar wurden.

(Übersetzt von Herwig Engelmann)

¹⁷ Mit freundlicher Genehmigung des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln.

Bibliografie

- Azoulay, Ariella: *From Palestine to Israel. A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947–1950*, engl. Übersetzung von Charles S. Kamen, London 2011 [2009].
- Benjamin, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], in: ders.: *Gesammelte Schriften II.1*, Frankfurt am Main 1977, S. 368–385.
- Krasznahorkai, László: *Krieg und Krieg*, Zürich 1999.
- Lange, Susanne/Conrath-Scholl, Gabriele/Sander, Gerd (Hgg.): *August Sander. People of the Twentieth Century*, Studienband, Köln 2001.
- Lange, Susanne/Conrath-Scholl, Gabriele/Sander, Gerd (Hgg.): *August Sander. People of the Twentieth Century: A Cultural Work of Photographs divided into Seven Groups*, Gruppe VI »The City«, Köln 2001.
- Long, Rose-Carol Washton: »August Sander's Portraits of Persecuted Jews«, *Tate Papers*, Nr. 19 (2013) URL: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/august-sanders-portraits-of-persecuted-jews (zuletzt aufgerufen 14.01.2014).

Zwischen Archiv und Künstlerprojekt. Die Arab Image Foundation in Beirut

VALESKA BÜHRER

The focus of the paper is the Arab Image Foundation (AIF) in Beirut/Lebanon and its experimental approach of collecting, archiving and activating photographic records from the Middle East, North Africa and the Arab diaspora. Originally formed as an artistic project in 1997, the AIF functions as a core conceptual link between the discourse of contemporary art practices and the archive both in the Middle East and beyond. By revealing the performative character of an archive, the discursive production of archival as well as cultural knowledge and archival accessibility through the circulation of its contents, this paper examines the role played by artists in developing institutional models through the questioning of institutional paradigms.

Im Jahr 2004 konstatierte Hal Foster einen archivalischen Impuls unter zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern: »In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present [...] by elaborat[ing] on the found image, object, and text [...].«¹ In dem 2007 erschienenen Essay *The Artist as Historian* ergänzt Mark Godfrey: »There are an increasing number of artists whose practice starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of inquiry leading to another).«²

Die zeitgenössische Kunstpraxis nutzt Archive nicht nur als Speichermedien für Artefakte, Materialien oder Dokumente, sondern als Instrumente der Analyse, Diskussion und Kritik. Künstlerinnen und Künstler eignen sich archivalische Methoden aus der fernen Welt des Archivwesens an, machen das Archiv selbst zum eigentlichen Projekt und verleihen ihm oftmals einen Werkcharakter. Dabei ist zu beobachten, dass die spezifische Terminologie des Archivs und seine genaue Definition zweitrangig werden. Ausstellungen der vergangenen zwanzig Jahre geben neben diversen Konferenzen Auskunft darüber, dass der Begriff ›Archiv‹ in der zeitgenössischen Kunst häufig synonym mit Atlas, Sammlung oder Depot verwendet wird.³

¹ Hal Foster: »An Archival Impulse«, in: *October*, Nr. 110 (2004) S. 3–22, hier S. 4.

² Mark Godfrey: »The Artist as Historian«, in: *October*, Nr. 120 (2007) S. 140–172, hier S. 142–143.

³ Erwähnt seien hier einige wenige Ausstellungen und Konferenzen, die sich mit dem Beziehungsgeflecht von Archiv und zeitgenössischer künstlerischer Praxis auseinandersetzen: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (International Center of Photography, New York, 2008), *Speak, Memory: On Archives and Other Strategies of (Re)*

Betrachtet man jedoch die künstlerischen Arbeitsprozesse genauer, so werden dort vorrangig Archivalien aktiviert und dabei das Archiv in seiner klassischen Form reflektiert, um alternative Modelle im Dienste einer (neuen) Wissensproduktion zu erforschen. Das angeblich ›verstaubte Archiv‹ erweist sich somit – wenn es dies zulässt – als ein Ort der Produktion mittels der Aktivierung seiner Inhalte. Eine Aktivierung kann verschiedene Formen annehmen. Besonders interessant wird sie, wenn sich an die Aktivierung archivalischer Inhalte eine Institutionalisierung anschließt, die stetig Gegenstand einer Befragung der Grenzziehungen dieser Institution (respektive des Archivs) bleibt. Eine solche Verschränkung der Aktivierung von Archivinhalten und der Befragung der Grenzen der Institution ›Archiv‹ soll im Folgenden anhand der libanesischen Arab Image Foundation (AIF) nachvollzogen werden.

Auch Archive haben eine Geschichte

Die Sammlung der in der libanesischen Hauptstadt Beirut ansässigen AIF umfasst heute rund 600.000 Fotografien, die überwiegend von Amateuren und professionellen Fotografinnen sowie Fotoagenturen aus der arabischen Welt stammen. Es sind sowohl aktuellere Fotografien aus den späten 1990er Jahren als auch bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende Materialbestände aus den Anfangsjahren der arabischen Fotografiegeschichte. Im Libanon gab es vor Gründung der Stiftung weder eine zentral koordinierte Sammelpolitik noch ein offizielles Archiv.⁴ Aus diesem Grund hat die AIF wesentlich dazu beigetragen, die visuelle Geschichte der gesamten Region zu bewahren und eine große Anzahl in privater Hand befindlicher Einzel- und umfangreichere Bestände oder Nachlässe von Fotografinnen und Fotografen vor Vernachlässigung und Zerstörung zu retten. Die AIF gilt heute als eines der bedeutendsten Bildarchive in der arabischen Welt.⁵

activation of Cultural Memory (Townhouse Gallery, Kairo, 2010), Out of the Archive: Artists, Images and History (Tate Modern, London, 2011), ATLAS. How To Carry The World On One's Back (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2011), History of the Last Things Before the Last: Art as Writing History (Ashkal Alwan, Beirut, 2012), Archive State (Museum of Contemporary Photography, Columbia, 2014).

⁴ Kamel Lazaar spricht von einem regelrechten Scheitern der Archive in Nahost und des Maghreb. Vgl. Kamel Lazaar: »Preface. A Note on the Visual Culture in the Middle East Series«, in: Anthony Downey (Hg.): *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York 2015, S. 9–10, hier S. 9.

⁵ Entgegen der Selbstzuschreibung der AIF, die nicht den Begriff ›Archiv‹, sondern ›Sammlung‹ verwendet, soll in diesem Beitrag die ständig wachsende Sammlung – bestehend aus diversen kleineren Sammlungen und Archivbeständen – aufgrund des Engagements der Institution u. a. beim Internationalen Archivtag dennoch als eine archivische Institution verstanden werden, die Sammlungsgut verschiedener Provenienzen ihrem Bestand zuführt.

Zu den Aufgaben der von Künstlerinnen und Künstlern initiierten gemeinnützigen Stiftung zählt neben der Sammlung und Erhaltung auch die Untersuchung der Materialität des gesamten fotografischen Konvoluts. Deshalb werden die Fotografien nicht nur als Digitalisate erhalten, sondern ebenso das Ausgangsmaterial: die Negative, Positive, Glasplatten oder Filmrollen.

Diese Sammlungspraxis der AIF kann als rein archivarisch bezeichnet werden. Was sich jedoch von einem konventionellen Archivierungsgedanken unterscheidet – und die Besonderheit der Stiftung definiert – ist der Prozess der Auswahl. Die AIF erklärt in ihrem Leitbild, dass ihre ständig wachsende Sammlung durch künstlerische und wissenschaftliche Projekte generiert wird.⁶ Entsprechend unterstützt das sogenannte Research Center der AIF Künstlerprojekte und akademische Forschung zu Themen, die für die Stiftung und ihre Sammlung von besonderem Interesse sind. Darüber hinaus werden Fotografie- und Archivprojekte gefördert, um eine kontextuelle Reflexion der einzelnen Sammlungen, der Materialien und der Sammlungspraktiken zu ermöglichen.

Die Praxis der AIF signalisiert so einen signifikanten Bruch mit der Tradition der professionellen Archivpraxis, welche eine Standardisierung archivischer Praktiken gemäß entsprechender Richtlinien zur Aufbewahrung, Aussonderung, Archivierung und Vernichtung von Akten verfolgt. Die AIF vertritt hingegen eine subjektive Agenda, die Projekte initiiert und unterstützt, die – so Mitglied und Künstler Akram Zaatari – die Neutralität fotografischen Kuratierens, Archivierens und Dokumentierens untergraben. Indem die Sammlung der AIF auf ihre Konstruiertheit und Lücken hinweist, erklärt Zaatari sie als ein zu Archiven antithetisch gesetztes Projekt.⁷ Diese Programmatik zeigt auch einen signifikanten Bruch mit dem bereits erwähnten Archivverständnis von Foster und Godfrey: Indem die AIF nicht lediglich einen Ort der Forschung bietet, sondern ihre Sammlung selbst durch ein selektives künstlerisches Vorgehen generiert, entsteht das, was als ›Archiv‹ bezeichnet werden kann, überhaupt erst aus einem eigendynamischen Prozess dieser Institution heraus.

6 Vgl. Zitat auf der englischsprachigen Webseite der AIF: »The AIF's expanding collection is generated through artist and scholar-led projects«, URL: www.fai.org.lb (zuletzt aufgerufen 03.08.2015).

7 Vgl. Zitat im englischen Original: »[...] undermine the neutrality of photographic curating, archiving and documentation – ones that are in fact antithetical to archives in that they constantly draw attention to their constructedness as well as their gaps«, in: Hannah Feldman/Akram Zaatari, »Mining War: Fragments From a Conversation Already Passed«, *Art Journal*, Jg. 66, H 2 (2007) S. 48–67, hier S. 57.

Das besondere Interesse an der AIF besteht aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte. Gegründet wurde die Stiftung 1997 von den Fotografen Fouad Elkoury und Samer Mohdad, zusammen mit dem Künstler Akram Zaatari als Reaktion auf das Fehlen fotografischer Archive in der gesamten MENA-Region (»Middle East & North Africa«). Die wechselnden Mitglieder der AIF – größtenteils selbst Künstlerinnen und Künstler – sind es, die zerstreute Dokumente aus über zehn Ländern des Nahen Ostens, Nordafrikas und der arabischen Diaspora⁸ als Teil ihrer eigenen Praxis auffinden, ansammeln und der Institution übertragen. Zunächst ist die AIF somit ein eigenständiges künstlerisches Projekt, auf das sich einige der beteiligten Künstlerinnen und Künstler beziehen und wovon Walid Raad und auch Akram Zaatari noch immer profitieren, obwohl beide keine Mitglieder mehr sind und sich hauptsächlich ihrer eigenen künstlerischen Praxis widmen.⁹

Insofern die Konvolute fotohistorischer Bestände als Ressource für künstlerische, aber auch für anderweitige Forschung dienen, fungieren sie nicht nur als ein bedeutendes institutionalisiertes Archiv historischer Materialien der Gesellschaft im Libanon, sondern auch als Archiv fotografischer und archivarischer Praktiken der gesamten arabischen Welt in der Zeit zwischen 1850 und der Gegenwart. Damit übernimmt die AIF als Forschungs- und Archiveinrichtung die Rolle *der* institutionellen Instanz, die im Libanon in Form einer staatlich verankerten Erinnerungskultur nicht vertreten ist.

Das Scheitern der Darstellung porträtieren: künstlerische Praktiken im Libanon seit 1990

In dem Begleitband der 2006 von Suzanne Cotter kuratierten Ausstellung *Out of Beirut* in der Galerie Modern Art Oxford ist zu lesen:

⁸ Dazu gehören neben dem Libanon Syrien, Palästina, Jordanien, Ägypten, Marokko, Irak, Iran, Mexiko, Argentinien und Senegal.

⁹ Während Walid Raad seinen Austritt aus der AIF nicht kommentiert, stellt Akram Zaatari in seinen jüngeren Arbeiten die Entwicklungen der AIF zur Diskussion. Zaatari ist derzeit noch Präsident des Direktoriums der Stiftung. Das Übertragen der zerstreuten und vormals in privater Hand befindlichen fotografischen Dokumente in die AIF bezeichnet er heute als dekontextualisierendes Moment, indem Bilder aus ihren originären Zusammenhängen gerissen werden. Zaatari entwickelt 2010 die installative filmische Arbeit *On Photography, People and Modern Times* (2010), um darin einige Fotografien der Sammlung der AIF in ihrem ursprünglichen Privatbesitz in einer Projektion und in einer zweiten Projektion innerhalb der AIF gegenüberzustellen. Vgl. Anthony Downey: »Photography as Apparatus, Akram Zaatari in conversation with Anthony Downey«, in: *Ibraaz Platform*, Nr. 6 (2013), URL: www.ibraaz.org/interviews/113 (zuletzt aufgerufen 06.08.2015).

[T]he activities of artists coming out of Beirut suggest new and more urgent frames of reference. These artists [...], while informed by critical practices in photography, film, performance and conceptual art, confront us with a new set of possible frameworks for art in contexts of resistance.¹⁰

Viele der Generation libanesischer Künstlerinnen und Künstler, die zeitgleich mit der Entstehung der AIF künstlerische Praktiken entwickelten, beschäftigen sich damit, wie ein Krieg bezeugt oder dokumentiert werden kann. Das Künstlerpaar Joana Hadjithomas und Khalil Joreige, beide wohnhaft zwischen Beirut und Paris, präsentiert in seiner Arbeit *Wonder Beirut* (1997–2006) die Geschichte des fiktiven Fotografen Abdallah Farah, der 1969, nach Aussage des Künstlerpaares, gemeinsam mit seinem Vater vom libanesischen Staat den Auftrag erhielt, Postkarten der Stadt Beirut anzufertigen. Hadjithomas und Joreige beschreiben, wie sich Farah vier Jahre nach Beginn des Krieges in sein Fotostudio zurückzieht und alle bis dahin entstandenen Postkarten von der Wand nimmt, da diese

auf nichts mehr verweisen[...]. [D]as Gezeigte – der Platz der Märtyrer, die Souks, Polizisten auf Kamelen usw. – wurde entweder zerstört oder existiert nicht mehr. Somit verbrennt er diese Postkarten geduldig und zielt mit seinen eigenen Bomben und Granaten auf sie, damit sie seiner Wirklichkeit besser entsprechen.¹¹

Die Arbeit *Wonder Beirut* umfasst drei Teile: *The Story of a Pyromaniac Photographer*, *Postcards of War* und *Latent Images*. Die fotografische Serie endet mit *Latent Images*, einer Reihe von Abbildungen nicht entwickelter Filmrollen in Schaukästen aus Holz mit dem Hinweis: »Heute entwickelt dieser Fotograf seine Fotos nicht mehr. Es genügt ihm, sie zu machen.«¹² Es werden so Fotofilmrollen präsentiert die von Beschreibungen des Fotografen wie der Folgenden begleitet werden:

Totale der Sackgasse aus einem Zimmerfenster. Es regnet.
Nahaufnahme des Wassers, das durch das Wohnzimmerfenster sickert.
Das Wasser erreicht die Küche.
Nahaufnahme des Wischlappens vor dem Wohnzimmerfenster.
Der Regen auf der Fensterscheibe; die Kamera fokussiert die Tropfen.¹³

Der libanesisch-amerikanische Filmemacher, Autor und Künstler Jalal Toufic entwirft in seinem gleichnamigen Buch das Konzept des *Rückzugs der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*. Darin beschreibt er, wel-

¹⁰ Suzanne Cotter: »Beirut Unbound«, in: dies. (Hg.): *Out of Beirut*, Manchester/Zürich 2006, S. 25–34, hier S. 26.

¹¹ Vgl. Jalal Toufic: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*, Berlin 2011 [2009], S. 94.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 95.

chen Einfluss eine Zerstörung etwa durch Krieg, koloniale Okkupation, Völkermord oder die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki auf die (kulturelle) Tradition in diesen Ländern hat. Mit der Zerstörung ist dabei nicht nur eine materielle und sichtbare Zerstörung von Personen, Gebäuden und Strukturen¹⁴ gemeint, sondern ein nicht wieder herstellbarer Rückzug auch immaterieller Traditionen – ein Kunstwerk ist demnach ›nicht verfügbar‹, da es sich ›zurückgezogen‹ hat. Das Ersetzen der Fotografien durch nunmehr beschreibende Texte Hadjithomas' und Joreiges ist Teil des problematischen Verhältnisses von Wort und Bild in audiovisuellen Werken nach einem solchen Ereignis, da sich die Bilder, wie in der Arbeit *Wonder Beirut*, infolge dieses ›unermesslichen Desasters‹ zurückgezogen haben. Die nicht entwickelten Bilder sind ›Symptom des Rückzugs‹ einer bildbezogenen Tradition der Bedeutungsherstellung. Toufic beschreibt diesen Rückzug nicht als ein Verstecken von Kunstwerken, damit diese vor der Zerstörung bewahrt werden können, sondern als eine Praxis von vor allem Kunstschaffenden, die durch einen sensiblen Umgang mit existierenden kulturellen Artefakten diese so behandeln, *als ob* sie zerstört worden seien. Alles andere, also auch die traditionelle Behandlung oder Bearbeitung kultureller Artefakte, nachdem ein Desaster überwunden scheint, beschreibt Toufic als unmöglich – auch wenn sie physisch oder materiell wieder verfügbar sind.

Ob ein Desaster (für die von ihm betroffene und sich durch ihre Empfindlichkeit für den erlittenen immateriellen Verlust definierende Gemeinschaft) unermesslich ist, hängt mit anderen Worten nicht von der Zahl der Toten, der Intensität seelischer Traumata oder dem Ausmaß des materiellen Schadens ab, sondern davon, ob uns im Anschluss an ein solches Desaster Symptome eines Rückzugs der Tradition begegnen.¹⁵

Diese künstlerischen Arbeiten bekräftigen, dass eine wahrheitsgetreue historische Repräsentation nicht darstellbar ist. Um Erfahrungen tagtäglicher Gewalt zu verhandeln, nutzen die Kunstschaffenden gleichermaßen ethnografische, archäologische und experimentelle Herangehensweisen und stellen ihnen realistische Verfahren der Repräsentation gegenüber. Auf diese Weise fordern diese Werke den repräsentierenden Charakter dokumentarischen Materials als Instrument gerichtlicher Beweisführung oder journalistischer Wahrheitsfindung heraus.¹⁶ Anders als es eine wissenschaftlich begründete ethnografische oder archäologische Forschungspraxis verlangen

¹⁴ Oder ebenso Archiven, worauf sich Kamel Lazaar bezieht (siehe Anm. 4).

¹⁵ Toufic, 2011 [2009], S. 10, wie Anm. 11.

¹⁶ Vgl. Chad Elias: »The Libidinal Archive: A Conversation with Akram Zaatari«, in: *Tate Papers*, Issue Nr. 19 (2013) Absatz 9, URL: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/libidinal-archive-conversation-akram-zaatari (zuletzt aufgerufen 07.08.2015).

würde, widmet sich der Künstler Akram Zaatari nicht der Ausgrabung historischer Fragmente, um die Geschichte zu rekonstruieren. Indem er die Sprache und Methodologien der Archäologie und Ethnografie verwendet,¹⁷ modifiziert er diese und verbindet sie miteinander zu einer pseudowissenschaftlichen Methode. Die traditionelle Rolle eines Künstlers, visuelle Forschung zu betreiben, steht dabei jedoch im Mittelpunkt.

Während die Mehrheit der erwähnten libanesischen Künstlerinnen und Künstler dieserart experimentelle dokumentarische Verfahren verwenden, um einer Repräsentationskritik Ausdruck zu verleihen und gegebenenfalls wissenschaftliche Verfahren in Frage zu stellen,¹⁸ fördert die AIF als Institution eine konkrete Auseinandersetzung mit den vorhandenen visuellen historischen Quellen.

Die Institutionalisierung der AIF

In Relation zu den oben beschriebenen künstlerischen Praktiken sollen nun die der AIF in den Fokus rücken und zusammen mit der Arbeit des Künstlers Walid Raad und seines wahrscheinlich bekanntesten Projekts *The Atlas Group* (1999–2004) näher betrachtet werden. Beide haben sich zeitgleich und aus denselben Impulsen heraus entwickelt, sind jedoch sehr verschieden. Raads fiktive Organisation in Form eines Online-Archivs wurde mit der Absicht gegründet

[...] to research and document the contemporary history of Lebanon. One of our aims with this project is to locate, preserve, study, and produce audio, visual, literary and other artifacts that shed light on the contemporary history of Lebanon. In this endeavor, we produced and found several documents including notebooks, films, videotapes, photographs and other objects. Moreover we organized these objects in an archive, The Atlas Group Archive. The project's public forms include mixed-media installations, single channel screenings, visual and literary essays, and lectures/performances.¹⁹

Mit diesem Gestus des Untersuchens und Dokumentierens von Geschichte verfolgt Raad auf den ersten Blick etwas, das dem Auftrag der AIF sehr ähnlich scheint. Sowohl *The Atlas Group* als auch die AIF nutzen archi-

¹⁷ So verwendet der Künstler in seinen Arbeiten häufig u. a. die Begriffe ›fossil‹, ›excavation‹ oder ›fieldwork‹.

¹⁸ Erwähnt sei an dieser Stelle, dass diese Verwendung experimenteller dokumentarischer Verfahren kein Alleinstellungsmerkmal der hier beschriebenen libanesischen künstlerischen Arbeiten ist, sondern einen bestimmten Typus von Dokumentarfilmen, den sogenannten Essayfilm, seit etwa den 1980er Jahren auszeichnet. Für diesen Hinweis danke ich Stephanie Sarah Lauke an dieser Stelle.

¹⁹ Vgl. Walid Raad: *The Atlas Group Archive*, URL: www.theatlasgroup.org/ (zuletzt aufgerufen 06.08.2015).

vische Methoden in ähnlich kritischer und ihrer selbst bewussten Art und Weise. Wenn Raad die Institution des Archivs in seiner Arbeit *The Atlas Group* jedoch destabilisiert, indem er Fakt und Fiktion verschwimmen lässt, so geschieht dies innerhalb der AIF nicht. Die AIF ist kein alternatives Modell für ein fotografisches Archiv und bildet dennoch, durch die themengeleiteten kuratorischen und künstlerischen Ansätze und die offene Einladung an Forschende in ihre Institution, ein unkonventionelles Archiv, das sich gleichermaßen an den Richtlinien und Ausrichtungen konventioneller Bildarchive orientiert. Als konzeptuelles Kunstwerk mit stark variierenden Präsentationsformen steht Raads *Atlas Group* den jüngsten strategischen Initiativen, an denen sich die AIF beteiligt, entgegen. Als Beispiel dieser Beteiligungen sei die Middle East Photograph Preservation Initiative (MEPPI) genannt, die 2011 eingeführt wurde, um eine Bestandsaufnahme aller wichtigen fotografischen Sammlungen in der arabischsprachigen Welt, einschließlich derer, die sich in privater Hand befinden, zu ermitteln. Das Art Conservation Department an der Universität von Delaware, das Metropolitan Museum of Art in New York und das Getty Conservation Institute in Los Angeles arbeiten als Partner mit der AIF zusammen, um die Erhaltung fotografischer Sammlungen zu fördern und ein Bewusstsein für ihre Existenz im Nahen Osten zu schaffen. Neben Workshops organisiert MEPPI Konferenzen und Seminare in den beteiligten Institutionen. Das darin zutage tretende Bestreben der AIF, sich international zu vernetzen, ist der ehemaligen Direktorin Zeina Arida zufolge mit der Notwendigkeit verbunden, eine kontinuierliche Finanzierung der Aufgaben und Pflichten der Institution als solche zu ermöglichen.²⁰

Diese ›Professionalisierung‹ der AIF in eine Richtung, die auch als eigentliche ›Archivwerdung‹ verstanden werden kann, ist insofern interessant, als das Archiv der AIF – ebenso wie Raads Projekt – aus einem künstlerischen Impuls heraus die Geschehnisse eines Landes zu analysieren und zu dokumentieren entstanden ist. Erscheint die AIF jedoch heute als etabliertes Archiv bzw. als eine Archivinstitution, macht *The Atlas Group* lediglich Gebrauch von der Erscheinung *als* Archiv, in dem undeutlich bzw. absichtlich verschwommen bleibt, wer u. a. die Archivarinnen und Archivare sind, die für die Dokumente verantwortlich zeichnen. Die experimentellen und künstlerischen Impulse innerhalb der AIF können zwar als initiale Praktiken verstanden werden, wodurch eine immer größere Sammlung von Fotografien und weiteren Materialien entstanden ist, sie sind heute jedoch als solche Praktiken zu verstehen, die innerhalb einer

²⁰ Zeina Arida im Gespräch mit der Verfasserin am 16. Oktober 2012 in Beirut.

Archivinstitution ermöglicht werden – und dennoch dieses Archiv als Institution fortwährend speisen.

Über Abbildung und Fotografie

Mapping Sitting: On Portraiture and Photography (2002) ist eine künstlerische Arbeit, die Akram Zaatari und Walid Raad ausgehend von Materialien der Sammlungen der AIF entwickelt haben. Seitdem wurde sie mehrfach in Europa ausgestellt. *Mapping Sitting* behandelt die Geschichte der Amateur- und professionellen Porträtfotografie in der arabischsprachigen Welt. Die Arbeit macht deutlich, dass die arabische Porträtfotografie nicht lediglich dazu benutzt wurde, Einzelpersonen und Gruppen festzuhalten – was als rein praktischer Verwendungszweck bezeichnet werden kann –, sondern sie ebenso als Ware und Luxusgut funktionierte. Die Installation beinhaltet fotografische Drucke, die aus den Sammlungen der AIF ausgewählt und reproduziert wurden. Mit dem Fokus auf die Verbreitung der Porträtfotografie in der Region im frühen bis mittleren 20. Jahrhundert wagen Zaatari und Raad den Versuch, eine Linie zwischen dem Beginn der fotografischen Praxis in der Region und einer sich zeitgleich etablierenden bildlichen Vorstellung eines Nahen Osten zu ziehen. Das Projekt beinhaltet vier unterschiedliche Praktiken: Pass- und Studiofotografie, Gruppenporträtfotografie, das traditionelle ›Photo Surprise‹ (eine verbreitete fotografische Praxis im Nahen Osten zwischen 1940 und 1960, die darin besteht, dass ein Fotograf Schnappschüsse von Passanten in urbanen Zentren anfertigt) sowie Porträts von sogenannten Wanderfotografen. Die Fotografien, die im Rahmen des Projekts reproduziert und ausgestellt werden, sind unterschiedlichen Ursprungs. Sie stammen von den Fotografen Antranik Anouchian (1908–1991) und Hashem el Madani (geboren 1930) sowie von verschiedenen Gruppenfotografen, die zwischen 1880 und 1960 im Libanon, in Palästina, Syrien, Ägypten und im Irak aktiv waren. Ferner die ›Photo Surprise‹ Aufnahmen aus dem Photo Jack Studio in Tripoli/Libanon aus den frühen 1950er Jahren (Abb. 1).

Durch die Untersuchung gesamter Konvolute spezifischer Fotografen einer bestimmten geografischen und kulturellen Herkunft und durch ihre vergleichende Gegenüberstellung, aktiviert und analysiert *Mapping Sitting* zugleich diverse Materialien aus dem Archiv der AIF. Den Fokus bilden hier keine Produktionen mit künstlerischem Anspruch. Im Gegenteil lässt das Projekt durch den Fokus auf die Porträtgeschichte zugleich marginale Aspekte des Lebens dieser Zeit hervortreten, welche ohne die vorgenommene Fokussierung auf die Geschichte der porträtfotografischen Praktiken in der arabischen Welt wenig Beachtung gefunden hätten. Das Projekt

erlaubt durch diese frühen Produktionen von Studiofotografien aus dem Nahen Osten einen Einblick in das innere Gefüge einer Gesellschaft dieser Zeit. Entgegen dominanter westlicher Abbildungen der arabischsprachigen Welt dieser Zeit, die häufig mit stereotypen Bildern eines ›authentischen Orient‹²¹ einhergehen, handelt es sich hier um Fotografien einheimischer Fotografinnen und Fotografen, die besonders alltägliche Dinge zeigen und diese den westlichen Repräsentationen eines ›Anderen‹ entgegensetzen. Ungleich kolonialer Archive oder ethnografischer Sammlungen früherer Zeiten vermitteln die Fotografien des Ausstellungsprojekts *Mapping Sitting* somit insgesamt vielgestaltige und dynamische Gesellschaften durch



Abb. 1 Unbekannt: ›Photo-surprise‹ on a sidewalk in Beirut, Silbergelatineabzug, 15.12.1946, Beirut/Lebanon, Maße 8,4 × 5,2 cm. Nawaf Salam Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

²¹ Vgl. Markus Schmitz: »Dialogische Imagination und Kritische Korrelation«, in: Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat (Hgg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012, S. 279–302, hier S. 298.

die Linse einheimischer Fotografen. Durch das Abbilden der Beziehungen der Menschen untereinander zeigt das Projekt zugleich, wie die Porträtfotografie zu einem Mittel der Identitätsrepräsentation einer bestimmten mittleren Schicht im Nahen Osten genutzt wurde.

Das Fotostudio als Bühne

Das Projekt *Hashem el Madani: Studio Practices* (seit 2006) des Künstlers Akram Zaatari widmet sich dem libanesischen Studiofotografen Hashem el Madani. Die Untersuchung des Studios Shehrazade, so der kommerzielle Name des Fotostudios Madanis im südlibanesischen Saida – der Heimatstadt Akram Zaatari – macht etliche Facetten dieses über fünf Dekaden tätigen professionellen Fotografen sichtbar. In dieser Zeit hat der 1928 geborene Madani ein beachtliches Bildarchiv hervorgebracht, in dem Zaatari seit fast 20 Jahren forscht. Die Aufarbeitung und Überführung der gesamten Studioausrüstung und des fotografischen Konvoluts Madanis in die AIF durch den Künstler Zaatari ermöglicht es, einen Einblick in das Schaffen des Fotografen zu erhalten, seine Ausrüstung und sein Studio kennenzulernen. Gleichzeitig erarbeitet Zaatari mit den Materialien Madanis verschiedene Kontextualisierungen, die er visuell mit dem vorhandenen Bildmaterial belegt. So verhandelt Zaatari unter anderem den Begriff der Evidenz mit einer von ihm zusammengestellten Serie von Fotografien Madanis. Eine Abbildung zeigt etwa drei mit Gewehren posierende Männer in Militäruniformen (Abb 2). Die Abbildungen dieser Reihe aus der Sammlung Madanis erscheinen auf den ersten Blick wie zeitgeschichtliche Dokumente eines Aufmarsches. Auf den zweiten Blick aber stellt sich die Frage, ob es sich stattdessen um die Abbildung eines Rollenspiels handelt und ihr Wert als Dokumente dadurch infrage zu stellen sei. Der dokumentarische Charakter wird durch die Erkenntnis aufgehoben, als es sich vielmehr um eine Studioaufnahme Madanis handelt und bei den Gewehren lediglich um Requisiten. Zaatari weist mit seiner Zusammenstellung dieser Fotografien aus der Sammlung Madanis auf die Randbedingungen bei der Schaffung von Dokumenten hin: Als quasi-faktische Materialien oszillieren diese zwischen Zeugnissen zeitgeschichtlicher Gegebenheiten und ihrer fotografischen Inszenierung. Indem das Fotostudio für Rollenspiele genutzt wird, schafft es eine Bühne, auf der posiert und imitiert wird. Bei der Betrachtung der Aufnahmen werden zwar soziale und politische Rahmenbedingungen angedeutet, wenn auch diese Teil der Inszenierung sein könnten. Es bleibt also offen, für welche (historische) Situationen die Fotografien als Dokumente zeugen. Hinzu kommt die Frage, inwieweit Zaatari eigenes bekundetes Interesse für seine archivarische Recherche in Madanis Sammlung leitend ist: »I loved the Palestinian *feda'i*



Abb. 2 Hashem el Madani: *Untitled*, Silbergelatinen negativ auf Film, undatiert, Saïda/Lebanon, Maße 6×6 cm. Hashem el Madani Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

[resistance], my childhood mythical fighter figures [...].²² Die Lesart eines Archivs wird somit immer auch durch die zentrale Figur des Lesenden und des jeweiligen subjektiven Zugangs bestimmt.

Der Künstler als gesellschaftlicher Bildermacher

Akram Zaataris Projekt richtet das Augenmerk ferner auf derartige Geschichten, die im Kontext einer durch Konflikte und Kriege geprägten Geschichte und einer nachfolgenden diesbezüglichen Amnesie der libanesischen Kultur häufig übersehen werden. In einigen seiner Videoarbeiten richtet der Künstler einen besonderen Fokus auf Aspekte der Sexualität und versucht gegenwärtige soziale und rechtliche Einschränkungen im Libanon

²² Akram Zaatar: *A Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi*, Berlin 2012, S. 9.

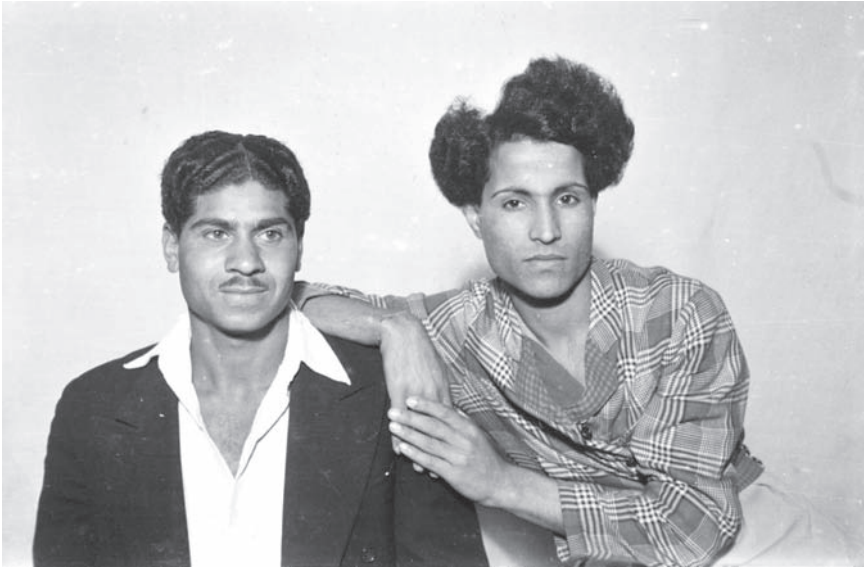


Abb. 3 Hashem el Madani: *Abed and a friend, Rajab Arna'out. Madani's parents' home, the studio*, 1948–1953, Saida/Lebanon, Silbergelatinen negativ auf Film, Maße 2,4×3,6 cm. Hashem el Madani Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.



Abb. 4 Hashem el Madani: *Bashasha (left) and a friend*, 1955–1959, Saida/Lebanon, Silbergelatinen negativ auf Film, Maße 2,4×3,6 cm. Hashem el Madani Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

zu visualisieren.²³ Indem er bestimmte Bilder – etwa aus der Sammlung Madanis – auswählt und als Ensemble präsentiert, bringt er sie mit der gegenwärtigen kritischen Debatte um eine homosexuelle Befreiungsbewegung in vielen nicht-westlichen Ländern in Zusammenhang.

Mit dem Lesen privater Bilder, die sich in einem öffentlichen Archiv befinden, stößt Zaatari eine Debatte um die vorherrschenden unterdrückten öffentlichen Interessen einer nahöstlichen Gesellschaft an. Folglich wird nach der Verantwortung eines jeden Einzelnen in der Gesellschaft gefragt, wenn es um den sichtbaren Beitrag zur kollektiven Erinnerung eines ganzen Landes geht. Die Fotografien Madanis werden durch die Aktivierungen Zaataris zu vermeintlichen Zeugnissen einer aktuellen öffentlichen Diskussion. Sie visualisieren diese Diskussion auf einer Metaebene.

Was es bedeutet, eine Fotografie zu bewahren

Als Reaktion auf die AIF und ihre gegenwärtige Entwicklung konzipierte Akram Zaatari im Rahmen der documenta 13 die Arbeit *Time Capsule* (2012):

[...] [A] model for radical preservation designed for the Arab Image Foundation in Beirut; a model that considers non-scientific paradigms to rethink photograph preservation while recognizing the necessity of timely withdrawal of documents and artifacts at times of great risks. The project positions itself politically as a statement against excessive speculation on photographic archives, and extends archive related practices into making objects, film, architecture and painting.²⁴

Der installative Teil der Arbeit wird am hinteren Bereich der Karlslau in Kassel präsentiert. Sie beinhaltet eine Auswahl von Fotografien aus der privaten Sammlung des Künstlers. Sie befinden sich in 16 Holzkisten und wurden mitsamt einem Stahlkonstrukt im Boden des Parks versenkt. Zu sehen sind nur noch die herausragenden Enden der Stahlstreben. Die Performance des Aufbaus und des Vergrabens der Installation wurde dokumentiert und ist als Teil der Arbeit online einsehbar.²⁵

Die Arbeit richtet den Fokus auf das Verbergen von Artefakten, mit dem Ziel, sie zu erhalten. Inspiriert wurde Zaatari zu dieser symbolischen Geste durch das Nationalmuseum in Beirut, welches 1976 versuchte, einen Großteil seiner archäologischen Sammlungsobjekte vor nahender Zerstö-

²³ Beispielhaft seien hier die Arbeiten *The End of Time* (2012) und *How I Love You* (2001) erwähnt.

²⁴ Anthony Downey: *Photography as Apparatus, Akram Zaatari in conversation with Anthony Downey*, URL: www.ibraaz.org/interviews/113 (zuletzt aufgerufen 06.08.2015).

²⁵ Akram Zaatari: *Time Capsule – Kassel. Documenta(13)*, URL: vimeo.com/45913128 (zuletzt aufgerufen 07.08.2015).

rung zu schützen, indem es diese in große Betonblöcke goss und damit etwas tat, was einer traditionellen archäologischen Ausgrabungstätigkeit entgegengesetzt ist. Zaatari kehrt mit dieser Arbeit ebenso seine eigene bisherige Praxis um, die häufig darin bestand, verborgene Vergangenheiten zutage zu fördern und einem archivalischen Impuls folgte. Nun ist er es, der ebenfalls etwas vergräbt, um einen künftigen Zugang zu verhindern. Aktuelle exzessiven Archivierungspraktiken setzt Zaatari nicht-wissenschaftliche Möglichkeiten der Konservierung fotografischen Materials entgegen und schlägt die Schaffung von Objekten oder filmischen Arbeiten als gleichwertige Möglichkeiten der Konservierung vor. Er kritisiert, wie Fotografien, die sich in der Obhut der AIF befinden, dekontextualisiert und ihrer eigentlichen sozialen und politischen Ökonomie entzogen werden. Zaatari fordert, Bilder ihrer potenziellen Zirkulation zu entziehen, um sie zu bewahren.

Dieses Projekt ist – so möchte ich behaupten – eine sehr persönliche und destruktive Reaktion auf die Institutionalisierung der Stiftung und aktiviert weder Materialien noch betont sie die gesellschaftliche Rolle eines Künstlers. Stattdessen führt diese Art der Verweigerung in eine Sackgasse und gleicht einer Zensur, wie sie derzeit von staatlicher oder mächtiger klerikaler Seite in weiten Teilen des Nahen Osten auf persönliche und kulturelle Belange angewendet wird.

Kein Stilleben: Das Archiv als Ausstellung

Nachdem das Material der AIF viele Jahre durch die Verwendung in Kunstprojekten ausgestellt wurde, wäre der Moment gekommen, an dem die Stiftung selbst ins Rampenlicht tritt. Es besteht das Vorhaben, die AIF im Museum für Zeitgenössische Kunst in Barcelona (MACBA) als künstlerisches Projekt und Teil des Programms Decolonising the Museum auszustellen.²⁶ Die Stiftung würde folglich mitsamt ihrer Sammlung selbst zum Gegenstand eines Kunstprojektes und als solches im Kunstmuseum ausgestellt werden. Die Aktivierung eines Archivs würde damit durch seine Überführung in einen anderen institutionellen Kontext vollzogen.

Die europäische Museumslandschaft verfolgt gegenwärtig Vorhaben, die ständige Neuverhandlung von Kunst, von Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption sowie der Praxis ihrer Ausstellung zu reflektieren. Vor

²⁶ Äußerung der ehemaligen Direktorin der AIF, Zeina Arida, gegenüber der Verfasserin am 16.10.2012 in Beirut. Das Ausstellungsprojekt war für das Jahr 2014 geplant, wurde jedoch ohne Angabe von Gründen auf noch unbestimmte Zeit verschoben. Die derzeitige Direktorin der AIF, Reem Akl, bestätigte der Verfasserin im Februar 2015, dass das Projekt noch diskutiert würde.

diesem Hintergrund werden Zusammenarbeiten mit Kunstschaffenden initiiert, um mit den in meist nicht öffentlich zugänglichen Depots und Archiven des Museums befindlichen Arbeiten und Sammlungen vor Ort zu arbeiten zu können²⁷ – nicht zuletzt, um neues Interesse an überholten Institutionen zu wecken. In Abgrenzung zu solchen Projekten möchte ich behaupten, dass die Ausstellung der AIF ein positives Beispiel dafür ist, wie Material in einem neuen institutionellen Rahmen verfügbar gemacht werden kann. Wird das Archiv der AIF möglicherweise in Gänze und als Kunstwerk ausgestellt, würde dies deutlich machen, dass die AIF als Format flexibel bliebe. Es erlaubt, sich in ein Kunstwerk zu verwandeln, ohne jegliche archivalischen Eigenschaften dadurch zu verlieren. Die geplante Ausstellung im MACBA könnte für eine ultimative Form der Aktivierung eines Archivs stehen, ungeachtet dessen, dass die AIF als Stiftung mit ihrem klar formulierten und unbestreitbar archivarischen Ansatz weiter bestehen bleibt. Durch das Ausstellen des Archivs in einem Museum agiert das Archiv als Impulsgeber und ebenso als Rezipient solcher Impulse: Ein Möglichkeitsraum und eine Hürde zugleich, informativ und anpassungsfähig, aufnehmend und erhaltend, Lieferant für Ausstellungen und selbst Ausstellung.

Im Vergleich zu westlichen Gesellschaften erhalten das Sammeln und Archivieren als künstlerische Praktiken in einem Land wie dem Libanon eine neue Dynamik. Themen, die sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit des Landes von zentraler, sozialer Bedeutung waren und sind, werden durch die Aktivierung des vorhandenen Bildmaterials der AIF zur Diskussion gestellt. Die Rolle von Künstlerinnen und Künstlern wandelt sich dabei. Sie werden zu Kernfiguren bei der Befragung der Bildpolitik dieser Kultur und leitende Personen eines (bild-)kritischen Diskurses. Bilder werden als wirkmächtige Instrumente einer kulturellen (Selbst-)Wahrnehmung betrachtet, jedoch nicht in ihrer Form offiziell deklartierter Dokumente einer bestimmten Historiografie, sondern werden als dezidiert emanzipatorisches historisches Bildmaterial zu sich ständig wandelnden Zeugnissen instrumentalisiert. Dabei wandeln sich ebenso die Funktionen des Sammelns und Archivierens: Indem die AIF zwar rein archivarisch betrachtet einen wichtigen Korpus an Alltags- und Gebrauchs-fotografien einer bestimmten Region und Epoche vorhält, wird dieser durch künstlerische Aktivierungen einer steten produktiven Neuordnung und Erweiterung unterzogen. Das Archiv der AIF wird nicht als ›Endarchiv‹ einer legitimierten Vergangenheit verstanden, sondern entfaltet in seiner

²⁷ Vgl. beispielsweise die Reihe Offenes Depot (2011–2014) der Staatsgalerie Stuttgart oder Living Archive (2010–2013) am Arsenal Institut für Film und Videokunst e.V. in Berlin.

anfänglichen Form eines Künstlerprojekts und erneut durch die geplante Ausstellung im Museum die wandlungsfähigen und performativen Potenziale eines institutionellen Archivs.

Archive können – initiiert durch Künstlerinnen und Künstler sowie andere Personen – einen bedeutenden Nutzen aus der Offenheit gegenüber experimentell Forschenden ziehen und, wenn sie es erlauben, selbst als Artefakte agieren – nicht nur in einem Land wie dem Libanon. Es bleibt zu fragen, wie auch diese Archive sich als Institutionen kontinuierlich neu definieren und neuen Herausforderungen stellen können und sollten, um den ›Fallen‹ institutionellen Archivierens zu entgehen und eine Vielfalt von Erzählungen, Ordnungssystemen, von Kriterien des Auswählens, Erfassens und Sichtbarmachens zuzulassen. Inwieweit es sinnvoll ist, die Bemühungen hin zu dieser Öffnung überhaupt zu institutionalisieren, ist eine Frage, die sich an diese Überlegungen anschließt.

Bibliografie

- Arab Image Foundation (AIF), URL: www.fai.org.lb (zuletzt aufgerufen 03.08.2015).
- Cotter, Suzanne: »Beirut Unbound«, in: dies. (Hg.): *Out of Beirut*, Manchester/Zürich 2006, S. 25–34.
- Downey, Anthony: »Photography as Apparatus, Akram Zaatari in conversation with Anthony Downey«, in: *Ibraaz Platform*, Nr. 6 (2013), URL: www.ibraaz.org/interviews/113 (zuletzt aufgerufen 06.08.2015).
- Downey, Anthony (Hg.): *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York 2015.
- Elias, Chad: »The Libidinal Archive: A Conversation with Akram Zaatari«, in: *Tate Papers*, Issue 19, 2013, URL: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/libidinal-archive-conversation-akram-zaatari (zuletzt aufgerufen 07.08.2015).
- Feldman, Hannah/Zaatari, Akram: »Mining War: Fragments from a conversation already passed«, in: *Art Journal*, Jg. 66, H 2 (2007) S. 48–67.
- Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: *October*, Nr. 110 (2004) S. 3–22.
- Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: *October*, Nr. 120 (2007) S. 140–172.
- Lazaar, Kamel: »Preface. A Note on the Visual Culture in the Middle East Series«, in: Anthony Downey (Hg.): *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York 2015, S. 9–10.
- Raad, Walid: *The Atlas Group Archive*, URL: www.theatlasgroup.org (zuletzt aufgerufen 06.08.2015).
- Rogers, Sarah: »Historical Glimpses into the Contemporary«, in: *Peeping Tom's Digest. Beirut*, Nr. 3 (2013) S. 88–90.
- Schmitz, Markus: »Dialogische Imagination und Kritische Korrelation«, in: Dorothee Kim-mich/Schamma Schahadat (Hgg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012, S. 279–302.
- Toufic, Jalal: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*, Berlin 2011 [2009].
- Zaatari, Akram: *A Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi*, Berlin 2012.
- Zaatari, Akram: *Time Capsule – Kassel. Documenta(13)*, URL: vimeo.com/45913128 (zuletzt aufgerufen 07.08.2015).

Wiederholen Sie, bitte! Überlegungen zu Vincent Meessens und Tshelantendes Ausstellungen *Patterns for* *(Re)cognition* in Gent und Basel

LOTTE ARNDT

The paper deals with the work *Patterns for (Re)cognition* by the Belgian artist Vincent Meessen, who relies on repetition to propose a reinterpretation of the work by the Congolese painter Tshelantende of the 1930s. On this basis, some of the fundamental assumptions of modernity are questioned. The limits of the archives that are treated here are the borders of a canonical modernity that was constituted by inclusions and exclusions, and which changes its forms in historical transformations.

Begegnung mit einem multiplen Künstler

Am 12. Februar 2015 eröffnete in der Kunsthalle Basel eine Ausstellung von Vincent Meessen und Thela Tendu unter dem Titel *Patterns for (Re)cognition*. Zwei Jahre zuvor zeigte der Kunstraum KIOSK in Gent, Belgien, unter demselben Titel die Arbeiten von Vincent Meessen und Tshyela Ntendu.¹

Wenngleich die Namen zweier Künstler auf dem Plakat stehen, so sind die Ausstellungen nur von einem der beiden konzipiert. Denn der zweite Künstler (sofern es sich um *eine* Person handelt, denn daran kann man aufgrund der unterschiedlichen Namen im Titel zweifeln) lebte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist seit langem verstorben, das genaue Datum seines Todes ist nicht bekannt.

Der belgische Künstler Vincent Meessen wählte in seiner auf einer umfassenden Recherche sowie zahlreichen Kooperationen basierenden Ausstellung ein kuratorisches Vorgehen. Er verwandelte die ihm angebotene Einzelausstellung in ein Duett mit den Arbeiten eines Malers, der in der Kolonialzeit unter dem Namen Djilatendo in Europa bekannt wurde. Dieser wurde auf Plakat und Programm als eigenständige künstlerische Position angekündigt. Gezeigt werden mittelformatige, gerahmte Bilder, aquarellierte Schachbrettmuster, regelmäßige Motive, die im Laufe der Wiederholungen kleine Variationen aufweisen, und auch figurative Darstel-

¹ Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (re)cognition*, Ausstellung im Kunstraum KIOSK Gent, 28.09.–17.11.2013, URL: www.kioskgallery.be (zuletzt aufgerufen 25.10.2015). Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (re)cognition*, Ausstellung in der Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.15, URL: www.kunsthallebasel.ch (zuletzt aufgerufen 25.10.2015).

lungen, die Szenen aus dem kolonialen Alltag zeigen. Die Malereien sind zwischen 1929 und 1931 in der Kasai-Region im Kongo entstanden und zum großen Teil seit ihrer Entstehungszeit nicht mehr ausgestellt worden.

Dies ist bemerkenswert, denn 1931 wurden die Malereien Tshelantendes² neben jenen der jungen Surrealisten René Magritte und Paul Delvaux in der Galerie du Centaure in Brüssel sowie später in weiteren europäischen Hauptstädten gezeigt. Dort waren sie von Georges Thiry eingeführt worden, einem belgischen Kolonialbeamten, der seit 1930 Malereien bei Tshelantende in Auftrag gab. Nachdem Thiry die bemalte Hütte des Schneiders aus Luluabourg, der Hauptstadt des westlichen Kasai, gesehen hatte, stattete er ihn mit dem nötigen Material aus, um die Motive dieser Bemalung auf Karton und Papier zu übertragen. Darüber hinaus gab er weitere Motive direkt in Auftrag.³ Es handelt sich also um mehr als nur den Transfer von einem Medium ins nächste: Die Beziehung zwischen Tshelantende und Thiry initiierte eine transkulturelle Produktion, die die kongolesische Bildsprache mit den Erwartungen der belgischen Auftraggeber verwob. Letztere verfolgten den Plan, in der vom Primitivismus geprägten, afrophilen europäischen Kunstwelt der 1930er Jahre die Modernität der kongolesischen Malerei zu demonstrieren und damit die Märkte Europas zu erobern.⁴

Heute stellen die Informationen von Thiry wie Aufsätze und Briefwechsel die Primärquellen über die Malerei Tshelantendes dar. Es handelt sich dabei um die in verschiedenen Archiven⁵ befindlichen Dokumente eines belgischen Auftragsgebers, nicht um Zeugnisse von Tshelantende selbst. In Europa übernahm der Herausgeber und Literat Gaston-Denys Périer, der ab 1935 als Direktor der Kommission für den Schutz der Künste und »eingeborenen Berufe« im belgischen Kolonialministerium tätig war, die Vertretung des Künstlers und platzierte dessen importierte Arbeiten in Frankreich, in der Schweiz und in Belgien. Der kommerzielle Erfolg blieb jedoch aus und setzte dem Auftragsverhältnis bald ein Ende.⁶

2 Ich wähle hier die Schreibweise der Wissenschaftlerin Kathrin Langenohl, die 2003 ihre Dissertation zu dem kongolesischen Maler veröffentlichte.

3 Kathrin Langenohl: »Repeat when necessary« – zum Verhältnis von Tradition und Moderne im malerischen Werk Tshelantendes (Djilantendo), Münster 2003, S. 24.

4 Kathrin Langenohl: »Congolese and Belgian Appropriations of the Colonial Era. The Commissioned Work of Tshelantende (Djilantendo) and Its Reception«, in: Gitti Salami/Monica Blackmun Visonà (Hgg.): *A Companion to Modern African Art*, Oxford 2013, S. 23–162.

5 In erster Linie werden diese aufbewahrt im Musée royal de l'Afrique centrale in Tervuren, der Bibliothèque royale Albert Ier in Brüssel und dem Iwalewa-Haus in Bayreuth.

6 Vgl. Langenohl 2003, S. 99, wie Anm. 3.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden Tshelantendes figürliche Malereien, die das tägliche Leben in der belgischen Kolonie darstellen, mehrfach im Rahmen von Gruppenausstellungen in Europa gezeigt.⁷ Seine abstrakten Aquarelle hingegen sind bis heute weitgehend unbekannt. Viele von ihnen sind ungerahmt, zum Teil sind die papiernen Bögen nicht zugeschnitten und mit hoher Wahrscheinlichkeit seit ihrer Entstehung noch nie gezeigt worden.⁸ Zum großen Teil befinden sie sich in der Abteilung für Druckgrafik der Königlichen Bibliothek von Belgien. Dorthin gelangten sie nach dem Tod der Witwe Périers im Jahr 1971.⁹ Sie wurden also nach 40 Jahren aus den Privatbeständen der Familie in ein öffentliches Archiv überführt. Systematisch gesehen ist dies jedoch der falsche Ort, denn es handelt sich bei den Aquarellen nicht um Drucke, sondern um Malerei.

Die abstrakten Aquarelle Tshelantendes zeigen Ornamentbänder, Dreiecke, Kreise, Raster und gezackte Linien. Diese Motive finden sich in der Region des Kasai auch auf Alltagsgegenständen und Hauswänden im Dorf Ibaanshe, in dem Tshelantende lebte. Er bedient sich starker Hell-Dunkel-Kontraste, die für die Raphiastoffe und Holzgravuren der kulturellen Gruppe der Kuba charakteristisch sind.¹⁰ Die transportablen Malereien von Tshelantende stellen einen Transfer dar, einen durch den Wechsel des Mediums initiierten Übersetzungsprozess der Motive, der diese verändert und nahelegt, sie als eigenständige Formen aufzufassen.¹¹ Auf zahlreichen seiner ornamentalen Malereien etabliert Tshelantende zunächst eine regelmäßige Struktur, um diese sodann durch Variation, Abwandlung der Farbgebung, Rhythmus oder Zwischenlinien zu stören. Durch das Spiel mit Strukturen und Elementen, das die Regelmäßigkeit unterbricht, entsteht Veränderung im Laufe der Wiederholung. Veränderung und Wiederholung werden hierbei nicht als Gegensatz gedacht: Die Wiederholung wird nicht als konservative Idee des Identischen aufgefasst, der die Differenz als Gefährdung gegenübersteht. Differenz ist im Sinn von Gilles Deleuze schon immer Teil der Wiederholung. Veränderung erfordert somit nicht die Negation des Vorhergehenden – das damit zum Ursprünglichen wird –, um sich in der Abgrenzung entwerfen zu können.

⁷ Den Start machte die große Ausstellung *Moderne Kunst aus Afrika*, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1979. Seit dem international ab 1990 einsetzenden verstärkten Interesse an moderner und zeitgenössischer Kunst in Afrika fanden eine Reihe internationaler Gruppenausstellungen mit Werken Tshelantendes statt.

⁸ Gespräch der Verfasserin mit Vincent Meessen am 12.12.2014.

⁹ Vgl. Langenohl 2003, S. 100, wie Anm. 3.

¹⁰ Zum Königreich und Kunst der Kuba vgl. Jan Vansina: *The Children of Wood: A History of the Kuba Peoples*, Wisconsin 1978 und Bogumil Jewsiewicki: *Art pictural zairois*, Québec 1992.

¹¹ Vgl. auch Jan Vansina: *Being Colonized: The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*, Wisconsin 2010.

Vielmehr findet sie prozessual statt, ohne mit sich selbst je identisch zu sein.¹² Wenn man die hier auf Papier gemalten Motive im Zusammenhang mit einer Gesellschaft denkt, die Kunst nicht als von anderen Bereichen gesonderte Sphäre ansieht, sondern als an der alltäglichen Herstellung des sozialen Sinns beteiligt, erscheinen die Variationen als Garanten dafür, dass Erneuerung in der Kontinuität möglich ist.¹³

In den Motiven, die Tshelantende wählt, werden lokale visuelle Traditionen mit kolonialen Themen verknüpft.

Der Maler lebte in der Nähe von Cokwe- und Kuba-Bevölkerungsgruppen und gehörte selbst der geografisch bestimmten Gruppe der Bena Lulua an. In der Nachbarschaft seines Dorfs Ibaanshe befanden sich sowohl amerikanische christliche Missionarstationen als auch Kreuzungspunkte wichtiger afrikanischer Handelsrouten.¹⁴ Aber nicht nur aus diesem Grund bietet es sich an, Tshelantendes Arbeiten auf den Bruchlinien der kolonialen Moderne¹⁵ zu verorten: Sie wurden im Kongo hergestellt, waren aber für ein europäisches Publikum gedacht und wurden in Europa ausgestellt.¹⁶ In dieser Malerei verzahnt sich die Afrophilie der Avantgarden der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts mit kongolesischen visuellen Traditionen.¹⁷ Anstatt diese Arbeiten als isolierten Beginn einer afrikanischen Moderne zu betrachten, scheint es geboten, sie in eine globale Verflechtungsgeschichte der Moderne einzuschreiben.¹⁸ In dieser haben nicht nur westliche Künstlerinnen und Künstler Anregungen in afrikanischen Artefakten gefunden, ohne dabei die anonym bleibenden Urheberinnen und Urheber zu nennen. Andersherum wurden auch die visuellen Formen der europäischen Mo-

¹² »Kurz, die Wiederholung ist in ihrem Wesen symbolisch, das Symbol, das Trugbild ist der Buchstabe der Wiederholung selbst. Kraft der Verkleidung und der Ordnung des Symbols ist die Differenz in der Wiederholung enthalten. Darum werden Varianten nicht von Außen aufgepropft, drücken sie keinen sekundären Kompromiß zwischen einer verdrängenden und einer verdrängten Instanz aus und dürfen nicht von den noch negativen Formen des Gegensatzes, der Umwendung oder der Verkehrung begriffen werden. Die Varianten drücken eher differentielle Mechanismen aus, die zum Wesen und zur Genese dessen gehören, was sich wiederholt.« Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, übersetzt von Joseph Vogl, München 1992, S. 35.

¹³ Vgl. Langenohl 2003, S. 38–40, wie Anm. 3.

¹⁴ Vgl. Langenohl 2003, S. 53–54, wie Anm. 3.

¹⁵ Marion von Osten/Tom Avermaete/Serhat Karakayali (Hgg.): *Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London 2010.

¹⁶ Vgl. Langenohl 2003, S. 12, wie Anm. 3.

¹⁷ Vgl. Petrine Archer-Straw: *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York/London 2000.

¹⁸ Vgl. Shalini Randeria: *Entangled Modernities – Postcolonial Perspectives on Europe*, URL: www.euroethno.hu-berlin.de/de/forschung/labore/europaeisierungsforschung/decentering-europe/shalini-randeria-entangled-modernities-postcolonial-perspectives-on-europe.mp3/view sowie Göran Therborn: »Entangled Modernities«, in: *European Journal of Social Theory*, 6. Jg. H3 (2003) S. 293–305.



Abb. 1 (Von links nach rechts) Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, circa 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 36,5 × 67,5 cm, Royal Library of Brussels. Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 75 × 169 cm, Royal Library of Belgium. Tshela-tenduo: *Untitled*, 1931, Aquarell und Tinte auf Papier, 38 × 74 cm, Royal Library of Brussels. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

derne von afrikanischen Künstlerinnen und Künstler angeeignet und in Malereien und Skulpturen übertragen und interpretiert.¹⁹ (Siehe Abb. 1)

Vincent Meessens künstlerische Arbeit besteht in einer konzeptuellen und kuratorischen Intervention, die Tshelantendes Aquarelle neu verortet. Wie es bereits Thiry und Périer in den 1930er Jahren getan haben, so verändert auch Meessen den Kontext der Malereien und platziert sie im Feld der zeitgenössischen Kunst. Er unterstreicht diesen Statuswechsel, indem er die Bilder sorgfältig restauriert, rahmt und ausleuchtet. Dieser Transfer wird nicht in erster Linie vorgenommen, um die Modernität der afrikanischen Malerei zu behaupten, sondern um auf die blinden Flecken einer sich als allgemeingültig verstehenden eurozentrischen Moderne hinzuweisen. Nachdem die Malereien in den 1930er Jahren als Kunstwerke

¹⁹ Vgl. Bogumil Jewsiewicki: »Peintres des cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900–1960«, in: *Cahiers d'études africaines*, Nr. 31 (1991) S. 307–326, sowie Ulli Baier: *Auf der Suche nach der schwarzen Malerei. Dokumente zur Rezeption von Lubaki und Djilatendo*, Bayreuth 1989.

in Europa vorgestellt wurden, gerieten sie in der Folge zu Dokumenten einer unabgeschlossenen Klassifizierungsgeschichte, zu Spuren der Unmöglichkeit, aufgrund ihres transkulturellen Charakters einen institutionellen Ort für sie zu finden (siehe auch Abb. 2).

Wie Jacques Derrida in seinem Grundlagentext *Mal d'archive* dargestellt hat, stellt sich die Autorität des Archivs durch Wiederholung her. Archive sind in etymologischem Sinn an die Herrschaft gebunden, an das Haus der Magistraten, den Ort der offiziellen Bewahrung von Dokumenten, deren Bedeutung durch die wiederholte Interpretation immer wieder hervorgebracht wird. Archive sind aber auch Orte der Verschiebung von Bedeutungen und des Hinterfragens der offiziellen Geschichte. In Derridas Worten sind sie konservativ und instituierend, schreiben also etwas fort und setzen es zugleich ein, wälzen es um.²⁰ Dieser Akt ist eng an die Sprache



Abb. 2 (Von links nach rechts) Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 37,5 × 74 cm, Royal Library of Belgium. Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 38 × 67 cm, Royal Library of Belgium. Je thelatendu: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 21,5 × 66,5 cm, Royal Library of Belgium. Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, circa 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 149,5 × 251 cm, Royal Library of Belgium. Im Vordergrund: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Negation of the Inverted Figure of the Same*, 2014, Bodenskulptur, Melamine auf MDF, 714 × 1245 cm. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re) cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

gebunden, und auch deshalb beginnt sein Text mit dem Wort Archiv. Es bietet sich an, diese sprachliche Struktur auf die ornamentalen Malereien Tshelantendes zu beziehen.

Die US-amerikanische Historikerin Ann Laura Stoler hat in ihren zahlreichen Studien zur Kolonialgeschichte darauf hingewiesen, dass die Idee, Archive ›gegen den Strich‹ zu lesen, in die Irre führe. Vielmehr zeigten sich in den Archiven selbst – sie spricht von administrativen Archiven – die Anstrengungen, die die jeweiligen Verwaltungs- und kolonialen Herrschaftsapparate aufbringen mussten, damit ihre Kategorien und ihre Ordnung der Welt Bestand haben. In diesem Sinn spricht Stoler davon, die Archive ›mit dem Strich‹ (›along the archival grain‹) zu lesen und in ihrer ›Körnung‹ jene Konflikte auszumachen, die von der »epistemischen Beunruhigung«²¹ im kolonialen Kontext zeugen, also von der Angst, die Deutungshoheit zu verlieren.²²

Wenn man von diesem Gedanken ausgeht, ist es vielsagend, dass Tshelantendes Arbeiten in der Abteilung für Druckgrafik aufbewahrt werden, wo sie offensichtlich nicht hingehören. Ich denke nicht, dass es sich hierbei um eine bewusste Entscheidung handelte, sondern eher um eine Ratlosigkeit der Konservatorinnen und Konservatoren. Die Malereien widersetzen sich der gängigen Klassifikation. Sie passen weder in die ethnografischen und naturgeschichtlichen Sammlungen des Königlichen Museums Zentralafrikas in Tervuren, noch waren die musealen Sammlungen der klassischen Moderne in Brüssel in den 1970er Jahren in der Lage, Tshelantende als Teil ihrer Geschichte zu begreifen. Schon durch ihren Aufbewahrungsort verweisen sie auf ihre randständige Stellung. Durch Vincent Meessens ›Einladung‹ der Arbeiten Tshelantendes in seine Ausstellung werden sie sowohl als Kunstwerke gezeigt, als auch in ihrem Grenzgängertum zur Geltung gebracht. Das Archiv gerät in Bewegung.

Die Ausstellungen *Patterns for (Re)cognition* (2013 und 2015)

Meessen stellt die Bilder des kongolesischen Malers nicht isoliert aus, sondern begleitet ihre Präsentation durch weitere Arbeiten, die das Thema Wiederholung und Differenz aufgreifen. Wiederholung ist in Meessens künstlerischem Verfahren auf dreifache Weise am Werk: Erstens im erneuten Ausstellen von Arbeiten, die lange unsichtbar waren, zweitens in der Wiederauflage der Ausstellung selbst in leicht veränderter und ortspe-

²¹ Lorraine Daston/Peter Galison: *Objectivity*, New York 2007, S. 35.

²² Ann Laura Stoler: *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton 2009, S. 2–4.

zifischer Form, bei gleich bleibendem Titel. Und drittens erweist sich die Wiederholung als das Kompositionsprinzip der gezeigten Arbeiten, die mit Ornamenten, Mustern und Rastern operieren. Wie im Folgenden erläutert wird, zeigt Meessens Herangehensweise, dass sich in der Wiederholung semantische Verschiebungen vollziehen und die geschlossenen Raster als zentrales Motiv der Moderne, wie sie Rosalind Krauss analysiert hat, ebenso problematisch wie brüchig werden.²³

Der Titel der Ausstellung *Patterns for (Re)cognition* verlässt zunächst das Kunstfeld als Referenzrahmen und verweist auf die kognitive Psychologie bzw. auf Tests, mit welchen die Abstraktionsfähigkeit einer Person durch die Erkennung wiederkehrender Formen getestet wird. Meessen bezieht sich hier auf die Arbeiten des französischen Psychologen André Ombredane, der den Rohrschachtest in Frankreich eingeführt hat. Darüber hinaus unternahm er in den 1950er Jahren zahlreiche Experimente im Kongo, durch die das »mentale Niveau« der Kolonisierten getestet werden sollte. Im Rahmen einer weiterhin rassistisch strukturierten Wissenschaft²⁴ sollte der Nachweis erbracht oder widerlegt werden, dass sich die kognitiven Fähigkeiten verschiedener Bevölkerungsgruppen unterscheiden und hierarchisieren lassen.

Zu diesem Zweck entwarfen die Wissenschaftler geometrische Figuren, schwarze und weiße Würfel, Dreiecke und Zylinder, die von den Probanden in entsprechende Öffnungen eingeführt oder auf Konturen gelegt werden sollten. Dem Experiment lag die Annahme einer universell gültigen abstrakten Sprache zugrunde, auf deren Grundlage die unterschiedlichen Erfolge der Probanden bei den Tests bemessen werden könnten.²⁵

Wenngleich die in den Tests verwendeten Formen zu einem anderen Zweck – nämlich einem wissenschaftlichen – entworfen wurden, bleibt es nicht aus, dass diese auch Assoziationen zu den abstrakten Formen europäischer Kunst in Surrealismus, Kubismus, Suprematismus sowie später dem abstrakten Expressionismus aufrufen, welche zeitgleich einen fulminanten internationalen Aufschwung erlebten. Ich denke hier zum Beispiel an Paul Klee, der nicht nur eine umfängliche Kuba-Sammlung besaß, sondern dessen Schachbrettmusteraquarelle quasi zeitgleich mit

²³ Rosalind Krauss: »Grids«, in: *October*, Nr. 9 (1979) S. 50–64.

²⁴ Auch wenn diese mit den UNESCO-Erklärungen von 1950 und 1954 sowie dem Lévi-Strausschen Text *Race et histoire* (1952) aufhörte, offizielles Forschungsprogramm zu sein, zogen sich die strukturellen Nachwirkungen des rassistischen Paradigmas weiter fort (Vgl. AG gegen Rassismus in den Lebenswissenschaften: *Gemachte Differenz: Kontinuitäten biologischer »Rasse«-Konzepte*, Münster 2009).

²⁵ André Ombredane: *L'exploration de la mentalité des Noirs congolais au moyen d'une épreuve projective: le Congo* T.A. T., Brüssel 1954.

den Bildern Tshelantendes entstanden.²⁶ In der Basler Ausstellung bezieht sich Meessen in einem der insgesamt fünf Räume deshalb auf eine Klee-Retrospektive, welche die Kunsthalle Basel 1967 zeigte. Die fotokopierten Ausstellungsansichten der über vierzig Jahre zurückliegenden Schau am gleichen Ort faltet er mit Unterstützung der Buchbinderin Muriel Gerhart in filigrane Papierskulpturen. Diese platziert er neben kleinen rituellen Objekten aus Holz aus dem Königreich Kuba, deren Ornamente große Ähnlichkeit mit den papiernen aufweisen. Beide Objekte werden in einer abstrakten Konstruktion präsentiert, die als Sockel dient und deren Struktur wiederum die Formen der Skulpturen aufgreift (siehe Abb. 3).



Abb. 3 Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe und Muriel Gerhart: *Monades Nomades*, 2014, Melamine auf MDF, Stahlstruktur, 120 × 120 × 210,6 cm, gefaltete Papierskulpturen auf der Grundlage von Archivbildern der Paul Klee Ausstellung 1967 in der Kunsthalle Basel, jede ca. 25 × 25 cm. Unbekannt: *Mbwoonitwool*, Königreich Kuba, 19. Jahrhundert oder früher, 6 Objekte aus geschnitztem Tukula-Holz, Sammlung Pierre Loos, Brüssel. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

²⁶ Paul Klee: *Ancient Sound, Abstract on Black*, 1925, Öl auf Karton, 15 × 15 cm, Kunstsammlung Basel.

Die Geschichte abstrakter Malerei in der Moderne ist gewiss alles andere als einheitlich,²⁷ enthält aber als einen zentralen Gedanken den Bruch mit der Idee der Repräsentation, um sich als autonome und potenziell universelle Sprache zu konstituieren. Wenn man den assoziativen Rahmen weiter öffnet, kann man beim Anblick der geometrischen Formen der psychologischen Tests auch an die repetitiven Muster der Artefakte und Stoffe des kongolesischen Kuba-Königreichs denken. Hier sind extrem unterschiedliche Auffassungen und Verwendungen abstrakter Formen ineinander verschränkt.

In der Ausstellung werden drei Ausschnitte von 16-mm-Filmen aus den 1950er Jahren projiziert, welche die Tests Ombredanes dokumentieren. Meessen hat diese Filme aus dem Archiv des Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren) bezogen, in dem Belgien große Teile der Objekte und Dokumente versammelt, die in kolonialer und postkolonialer Zeit aus dem Kongo nach Belgien gebracht wurden. Sie werden in unterschiedlicher Größe von im Raum stehenden Projektoren auf die Flächen der dreiteiligen Paravent-ähnlichen Module projiziert, welche den Ausstellungsraum strukturieren. Die geometrischen Formen dieser mobilen Ausstellungsarchitektur, die Meessen gemeinsam mit dem Architekten Kris Kimpe entwickelt hat, greifen die Muster der kognitiven Tests auf. Im Zusammenhang mit den anderen Elementen der Ausstellung erscheinen sie nicht mehr als neutrale Formen, sondern zeigen sich als gerasterte Konstrukte, die die Blickachsen im Ausstellungsraum bestimmen (siehe Abb. 4).

Durch dieses »konstruktivistische Bühnenbild«, wie Meessen es nennt, können Formen, welche die Kunstgeschichte strikt voneinander getrennt hat, in ihrer Verflochtenheit erscheinen: Um die Pole zu benennen, stehen sich hier Abstraktion als auf sich selbst bezogenes Verfahren der Moderne und das Ornament als auf ein Trägerobjekt bezogenes Handwerk gegenüber. Der österreichische Architekt Adolf Loos unterstreicht und zementiert diese Gegensätze exemplarisch in seinem Text *Ornament und Verbrechen*,

²⁷ Mit Maria Lind (2013) beziehe ich mich auf den Begriff der Abstraktion als einer expliziten visuellen Strategie der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts. Sie weist darauf hin, dass man mit Paul Gauguin jede Kunst als Abstraktion begreifen könne. Dem setzt sie eine Geschichte von bewusst gewählten, spezifischen Formen entgegen, die häufig mit dem Suprematismus und Kazimir Malevichs *Schwarzem Quadrat* (1915) begonnen wird. Alfred Barr erklärt in *Cubism and Abstract Art* (1936), der Begriff »abstrakt« beschreibe »the more extreme effects of [early twentieth century art's] impulse away from »nature««. Maria Lind (Hg.): *Abstraction. Documents of Contemporary Art*, London 2013, S. 28. Briony Fer stellt diesen Analysen surrealistische Collagen als Startpunkt entgegen. Vgl. Briony Fer: *On Abstract Art*, New Haven 1997. Rosalind Krauss verortet das Aufkommen des Rastermotivs im Surrealismus der Vorkriegszeit. Rosalind Krauss: »Grids«, in: *October*, Nr. 9 (1979) S. 50.



Abb. 4 Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Triadic Interposition*, 2013, Pinienholz und Melamine auf MDF, 10 Teile à 260 × 200 × 8 cm (Ausschnitt). Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

einem heftigen und zentralen Manifest des Modernismus.²⁸ Wenngleich die Trennung nie in einer Reinform bestand und Ornamente in den Abstraktionen des 20. Jahrhunderts häufig eine Rolle gespielt haben, geht es mir hier um die grundlegende Trennung gesellschaftlicher Sphären (Kunst und Handwerk) und visueller Sprachen (Abstraktion und Ornament), deren Geltung und Grenzziehungen im 20. Jahrhundert durchgehend umkämpft waren (vgl. auch Abb. 5).

Die Ausstellungsarchitektur schafft somit eine Struktur, um Beziehungen zwischen getrennten gesellschaftlichen Bereichen herstellen zu können. Wissenschaft (kognitive Psychologie), Kunst, Handwerk, sowie in der Basler Ausstellung Modi der Geschichtsschreibung wie die Oral history werden ineinander verschränkt und verschieben dadurch das Lesen der einzelnen Elemente.

²⁸ Adolf Loos: »Ornament und Verbrechen«, in: *Ausgewählte Schriften – Die Originaltexte*, hg. von Adolf Opel, Wien 2000 [1908].



Abb. 5 Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (Re)co-gnition*, KIOSK Gent, 28.09. bis 17.11.2013 (Ausschnitt). Details: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Triadic Interposition*, 2013, Pinienholz und Melamine auf MDF, 10 Teile à 260×200×8 cm (Ausschnitt). Links: Robert Maistreiaux: *Le niveau mental des noirs*, 1953, 16-mm-Farbfilm, ohne Ton, 2 Min., Loop. Courtesy Vincent Meessen, Royal Museum for Central Africa, Tervuren/Belgien. Fotografie: Tom Callemin. © KIOSK Gent.

Konzeptuelle Interventionen

Zu Beginn habe ich von den unterschiedlichen Namen auf den Ausstellungsankündigungen gesprochen, die die Frage aufwerfen, ob es sich um einen oder mehrere kongolesische Künstler handelt. Tshelantende ist mit großer Wahrscheinlichkeit von seinen Auftraggebern dazu aufgefordert worden, seine Malereien zu signieren und zu datieren, um sie auf diesem Weg in Europa als Arbeiten eines Künstlers präsentieren zu können. Auf vielen seiner Bilder ist zu diesem Zweck ein Feld freigelassen. In einigen Fällen bleibt es leer.²⁹ Durch wiederholte Verwendung etablierten Périer und Thiry einige der Schreibweisen Tshelantendes Namen (so zum Beispiel Djilatendo, Tshyela Ntendu). Insgesamt findet man aber annähernd vierzig verschiedene Schreibweisen auf den Malereien – unter anderem Thsela Tendu, tshelatendu, tshe latendu, Tshela tendu, Thelatedu, tshielatendu, thielatedo, Tshalo Ntende. Statt diese unterschiedlichen Orthografien durch den niedrigen Alphabetisierungsgrad des Unterzeichnenden zu erklären, wertet Vincent Meessen sie als souveräne Geste, durch die der kongolesische Maler mit einem Handstreich die Idee des Autors in Frage stellt. Statt sie zu relativieren, betont Meessen die Polygrafie als konzeptuelle Entscheidung. Obschon und indem Tshelantende seine Werke namentlich

²⁹ Vgl. Langenohl 2003, S. 38, wie Anm. 3.

unterzeichnet und damit eine Eintrittsbedingung in das Feld der modernen Kunst erfüllt, unterläuft er die Instanz des Autors, indem er diese vervielfacht. Der Künstlername, der Garant für das Werk und dessen Authentizität ist, wird hier zum Joker, der sich der Repräsentation entzieht, sich in der Wiederholung verändert, die Stabilität der Identität verweigert und dennoch auf dem Feld der modernen Kunst mitspielt.

Indem Vincent Meessen die Signaturpraxis von Tshelantende als eine konzeptuelle Geste auffasst, vollzieht er eine epistemische Verschiebung. Ein Werk zu signieren, ist eine Grundbedingung der Anerkennung als künstlerische Arbeit, seit die Trennung zwischen Handwerk und Kunst in der Moderne etabliert wurde: Der kreative Akt, zu dessen Merkmalen die Neuheit gehört, bleibt der Kunst vorbehalten, während das Handwerk auf eine technische Meisterschaft reduziert ist, die sich durch Wiederholung auszeichnet. Neuheit und Wiederholung sind hier Gegensätze.

Die Trennung zwischen Handwerk und Kunst sowie ihre Hierarchisierung entspricht dem Gegensatz von Moderne und Tradition, so wie er im kolonialen Kontext und darüber hinaus vielfach geografisch Europa und Afrika zugeordnet wurde. Europa kommt dabei eine der Innovation zugewandte Rolle zu, der zufolge es sich in einem steten Prozess der Neuerung, des Fortschritts und der Absage an Altes befände. Afrika hingegen wird die Tradition zugeordnet, die sich durch Wiederholung auszeichne. Von dem Platz, den die Hegelsche Geschichtsphilosophie dem afrikanischen Kontinent zuschrieb – Afrika sei demnach nicht in die Geschichte eingetreten und der ewigen Wiederkehr des immer Gleichen unterworfen –, bis zu der karikierenden Rede des ehemaligen französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy 2007 in Dakar wird diese Figur der geschichtslosen und somit statischen Wiederholung in Bezug auf den afrikanischen Kontinent immer wieder aufgerufen.

Einen dem Ornament entgegengesetzten Pol verdeutlicht Rosalind Krauss' Analyse des Rasters als paradigmatische Form der Moderne. Als Teil einer Erneuerungsbewegung bricht diese Form radikal mit der Figuration des 19. Jahrhunderts. In den Rastern der Moderne, so Krauss, gehe es nicht mehr um Repräsentation oder Narration, sondern der Bezugsrahmen sei nur noch die Malerei selbst bzw. eine Malerei, die sich auf ihren Träger, die Leinwand, bezieht.³⁰ Die Bedingung dieser Position ist die Autonomie des Kunstwerks.³¹ Während jene Raster und auf Wiederholung basierenden Muster von Künstlerinnen und Künstlern, die der Moderne

³⁰ Vgl. Krauss 1979, S. 52, wie Anm. 23.

³¹ Die Neutralität dieses Raums war niemals angefochten und ist 1976 grundlegend von Brian O'Doherty in Frage gestellt worden. Vgl. Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999 [1986].

zugeordnet werden, als eine Verschiebung des Kunstverständnisses hin zur Autonomie erschienen, wird das Ornament abgewertet, da es dem autonomen Schaffensakt entgegenstünde und heteronom auf ein Äußeres bezogen bliebe. Bei den Motiven der Kasai-Region, die vollständig zur symbolischen Ordnung der Gesellschaft gehören, ist diese Heteronomie offensichtlich. Wenig überraschend gelten sie als traditionell und mit einem westlichen Kunstverständnis nicht vereinbar.

Die Arbeiten Tshelantendes durchkreuzen solche Wertungen und machen ornamentale Motive durch wenige Gesten zu abstrakten Werken: Die Signatur, ein transportabler Träger und ein geeigneter Rezeptionskontext sind hinreichend, um die behauptete Grenze zwischen Ornament und abstrakter Kunst zu verwischen.

Meessen treibt die Auseinandersetzung mit der Signatur noch weiter: Die Hinweistafeln in der Ausstellung stellen eigenständige konzeptuelle Arbeit dar. In Zusammenarbeit mit dem Grafiker und Typografen Pierre Huyghebaert entworfen, steht auf jeder weißen Tafel der Name des Malers in einer anderen Schreibweise. Der Schriftzug scheint gedruckt zu sein, wie es normalerweise der Fall ist. Tatsächlich wurde er jedoch mit einem feinen Filzschreiber geschrieben – ein zeichnerischer Akt, den man selbst als künstlerische Geste begreifen könnte. Er wurde allerdings nicht von Hand ausgeführt, sondern von einem programmierten Roboter. Hier kommt eine weitere Ebene der Verschiebungen hinzu: Die Schrift ohne Autor aber dennoch als Werk tritt an jene Stelle, die sonst von gedruckten Hinweistafeln ausgefüllt wird, auf denen Künstler und Werk angegeben sind (vgl. Abb. 6).

Hinweistafeln erfüllen in Kunstaussstellungen eine bedeutsame Funktion. Sie dienen der Information über ein Werk, das als autonomes Kunstwerk auratisiert wird. In der Ausstellung *Patterns for (re)cognition* hingegen werden die Tafeln in größerer Zahl zu einem Rastermuster zusammengefasst und selbst als Kunstwerk präsentiert. Indem Meessen und Huyghebaert die gedruckten Tafeln durch Gezeichnete ersetzen, machen sie diese zu uneindeutigen Objekten: Als Zeichnungen könnten sie selbst ein Kunstwerk sein, widersprechen aber durch den Rückgriff auf einen zeichnenden Roboter der Idee der künstlerischen Autorschaft, wenngleich diese als konzeptuelle Autorschaft weiter besteht. Die Verwendung der Hinweistafeln problematisiert also erneut den Werkstatus, indem dessen Definition befragt wird.

Durch sein kuratorisches Vorgehen lenkt Meessen lange nach ihrer Entstehung den Blick auf die Arbeiten Tshelantendes. Anstatt auf eine ursprüngliche Originalität abzielen, die es anzuerkennen gälte, entfaltet er das Werk in sich verschiebenden Variationen. Differenz und Veränderung



Abb. 6 Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Pierre Huyghebaert: *Autopoietic Renaming (Machinic Transcript)*, 2013, 42 Filzstiftzeichnungen auf Karton, 63×80 cm. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (Re)cognition*, KIOSK Gent, 28.09.–17.11.2013. Fotografie: Tom Callemin. © KIOSK Gent.

werden somit als kontinuierlicher Prozess ohne einen – reinen – Ursprung gedacht. Hier schließt sich der Kreis zur zeitlichen Struktur von Sprache, denn es handelt sich um einen Prozess in der Zeit, in dem Abweichungen als Spuren bemerkbar bleiben. Die wiederkehrenden Formen sind nicht identisch, sondern deuten durch ihre Abweichungen auf ihre Geschichte hin. Bedeutungsproduktion ist somit immer zeitlich verortet und kontextuell. Der Veränderungsprozess ist historisch und spezifisch und einer außerzeitlichen Allgemeingültigkeit, wie die Muster Ombredanes beweisen wollten, entgegengesetzt.

Die Werkpräsentation Tshelantendes geschieht in einer Abfolge von Ausstellungen, die immer weitere Arbeiten des kongolesischen Malers enthalten und neue Kooperationen eingehen. Tatsächlich ist die Frage der Kooperationen hier zentral, da die Autorschaft vervielfacht wird. Meessen kuratiert die Arbeiten Tshelantendes, der ihm gleichgestellt auf dem Plakat geführt wird; er stützt sich weitgehend auf die Recherchen Kathrin Langenohls; er kooperiert mit dem Architekten Kris Kimpe, dem Graphiker Pierre Huyghebaert sowie in der Ausstellung in Basel mit dem Historiker Jan Vansina, der Tonkünstlerin Aurélie Lierman und der Künstlerin Muriel

Gerhart. Zu den Praktiken der Letztgenannten gehören das Falzen und Buchbinden, womit wiederum ein Grenzbereich zwischen einem Handwerk – der Buchbinderei – und der zeitgenössischen Kunst berührt wird. Die Ausstellungen sind durchzogen von Auftragsverhältnissen: Meessen beauftragt die Partnerinnen und Partner, diese bringen Vorschläge ein und verändern die Formen; aber auch andersherum: Meessen eignet sich ihre Arbeiten an. So ist der von vielen Autorinnen und Autoren gestaltete Ausstellungsraum von Beginn an heteronom und von Austausch- und Machtverhältnissen durchzogen. In der konzeptuellen Entscheidung für sein kuratorisches Verfahren schreibt sich Meessen in die Geschichte von Künstlerinnen und Künstlern als Ausstellungsmachende ein. Elena Filipovic, die die Schau in Basel kuratierte, sieht darin eine (mögliche) alternative Kunstgeschichte, die nicht auf individuelle Künstlergenies, ihre autonomen Objekte und nach Epoche und Stil klassifizierten Praktiken fokussiert ist, sondern Begriffe wie Autorschaft und *Ceuvre* in Frage stellt.³²

Als letzten Aspekt möchte ich auf die ortsspezifischen Formen eingehen, die Meessen für die Ausstellungsräume wählt: Im zweiten Raum in Gent zeigt er die Schriften Ombredanes, ausgestellt auf den beweglichen Raummodulen, die nun als Tische verwendet werden. In diese sind zum Teil Spiegel eingelassen, die die gekachelten Ornamente, welche die Decke und den Boden des Ausstellungsraums zieren, auf die Ebene des Betrachters holen. Der Ausstellungsraum der Galerie KIOSK in Gent ist in einem ehemaligen Anatomie-Hörsaal untergebracht (siehe Abb. 7).

Er diene seit seinem Bau 1905 dem Ausstellen und Forschen an menschlichen Körpern zu einer Zeit, in der die Feststellung von physischen Unterschieden zwischen Menschen ein verbreitetes Forschungsziel war. Die Studien zur kognitiven Psychologie, die Ombredane im Kongo unternahm, werden über die Deckenornamente mit der Geschichte des Ortes verzahnt. In einem weiteren Schritt erfolgt die Bewegung in umgekehrter Richtung: Ein Bild Tshelantendes wird auf einer Wand gezeigt, auf die durch die Spiegel die Muster eines anderen seiner Werke geworfen werden. Werk und Hintergrund sind nicht klar unterschieden, sondern konstituieren sich gegenseitig.

³² Elena Filipovic: »When Exhibitions Become Form: A Brief History of the Artist as Curator«, Videodokumentation des Vortrags auf dem Symposium *Artist as Curator*, 2013; URL: www.afterall.org/online/artist-as-curator-symposium-keynote-by-elena-filipovic#VK--nChFh3c (zuletzt aufgerufen 25.10.2015).



Abb. 7 Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (Re)cognition*, KIOSK Gent, 28.09.–17.11.2013 (Ausschnitt). Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Triadic Interposition*, 2013, Pinienholz und Melamine auf MDF, 10 Teile à 260×200×8 cm (Ausschnitt), Trägerstruktur 98×153×4,4 cm. Fotografie: Tom Callemin. © KIOSK Gent.

Coda

Vincent Meessens Ausstellung *Patterns for (Re)cognition* bedient sich der Wiederholung, um eine Umdeutung der Arbeiten des kongolesischen Malers Tshelantende aus den 1930er Jahren vorzunehmen und auf dieser Grundlage einige der Gegensätze, auf denen die Moderne beruht, in Frage zu stellen. ›Moderne‹ meine ich dabei nicht nur im kunstgeschichtlichen, sondern im epochalen Sinn einer Zeit, die sich als steter Prozess der Erneuerung und des Fortschritts versteht. Meessen befasst sich mit dem Modus der Wiederholung als einer zentralen Funktion von Archiven und Sammlungen, aber auch als einem umkämpften Marker, an dem die Grenzen der Moderne immer wieder neu ausgehandelt werden.

Bildarchive und wissenschaftliche Dokumente des 20. Jahrhunderts werden durch einen spekulativen Bezug aufeinander neu gelesen. Die Ränder der Archive, die hier bearbeitet werden, sind jene einer kanonischen Moderne, die sich durch Ein- und Ausschlüsse konstituiert hat, die sich als historisch veränderbar erweisen. Im Licht von Meessens Interventionen erweisen sich diese Gegensätze als weniger statisch als sie zunächst erscheinen. Auf diese Weise beteiligt sich auch der Künstler Meessen an der Umschreibung einer kanonisierten Geschichte der modernen Kunst und unterbreitet einen Versuch, der von Adolf Loos vorgezeichneten Sackgasse – Ornament als Verstoß gegen die Reinheit und Rationalität jener Formen, die dem sich universell verstehenden gesellschaftlichen Projekt der Moderne entsprechen – zu entgehen. In der systematisch ›falschen‹ archivischen Aufbewahrung der abstrakten Malereien Tshelantendes in der Abteilung für Druckgrafiken zeichnet sich eine Möglichkeit ab, die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts als eine ›unreine‹, widerspenstige und machtdurchzogene erkennbar zu machen, in der es immer mehrere Perspektiven gibt. Im Laufe der Wiederholungen von Motiven, Ausstellungstitel, Formen der Ausstellungsarchitektur und kuratorischen Gesten treten jene Variationen und Verschiebungen hervor, die es ermöglichen, die widersprüchlichen Formen der Moderne in ihrer konstitutiven Verflochtenheit zu verstehen – auf beiden Seiten des Atlantiks.

Bibliografie

- AG gegen Rassismus in den Lebenswissenschaften: *Gemachte Differenz: Kontinuitäten biologischer »Rasse«-Konzepte*, Münster 2009.
- Archer-Straw, Petrine: *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York/London, 2000.
- Baier, Ulli: *Auf der Suche nach der schwarzen Malerei. Dokumente zur Rezeption von Lubaki und Djilatendo*, Bayreuth 1989.
- Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*, übersetzt von Paul Patton, New York 1994 [1968].

- Derrida, Jacques: *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995.
- Fer, Briony: *On Abstract Art*, New Haven 1997.
- Filipovic, Elena: »When Exhibitions Become Form: A Brief History of the Artist as Curator«, Videodokumentation des Vortrags auf dem Symposium *Artist as Curator*, 2013, URL: www.afterall.org/online/artist-as-curator-symposium-keynote-by-elena-filipovic#.VK--nChFh3c (zuletzt aufgerufen 25.10.2014).
- Greenberg, Clement: »Modernist Painting«, in: *The Collected Essays and Criticism*, Volume 4, Chicago 1993 [1960].
- Jewsiewicki, Bogumil: »Peintres des cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900–1960« *Cahiers d'études Africaines*, Nr. 31 (1991) S. 307–326.
- Jewsiewicki, Bogumil: *Art pictural zairois*, Québec 1992.
- Krauss, Rosalind: »Grids«, in: *October*, Nr. 9 (1979) S. 50–64.
- Langenohl, Kathrin: »Repeat when necessary« – zum Verhältnis von Tradition und Moderne im malerischen Werk Tshelantendes (Djilantendo), Belgisch-Kongo, Münster 2003.
- Langenohl, Kathrin: »Congolese and Belgian Appropriations of the Colonial Era. The Commissioned Work of Tshelantende (Djilantendo) and Its Reception«, in: Gitti Salami/Monica Blackmun Visonà (Hgg.): *A Companion to Modern African Art*, Oxford 2013, S. 154–173.
- Lind, Maria (Hg.): *Abstraction. Documents of Contemporary Art*, London 2013.
- Loos, Adolf. »Ornament und Verbrechen«, in: *Ausgewählte Schriften – Die Originaltexte*, hg. von Adolf Opel, Wien 2000 [1908].
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999 [1986].
- Ombredane, André: *L'exploration de la mentalité des Noirs congolais au moyen d'une épreuve projective: le Congo T.A.T.*, Brüssel, 1954.
- Osten, Marion von/Tom Avermaete/Serhat Karakayali (Hgg.): *Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London 2010.
- Périer, Gaston-Denys: »Regards sur l'art graphique indigène du Congo Belge«, in: Jean Leyder/André Cauvin/Joseph-Marie Jadot/Jeanne Maquet-Tombu/Florent Mortier/Gaston-Denys Périer (Hgg.): *Le graphisme et l'expression graphique au Congo Belge*, Brüssel 1950, S. 17–24.
- Shalini Randeria: *Entangled Modernities – Postcolonial perspectives on Europe*.mp3, URL: www.euroethno.hu-berlin.de/de/forschung/labore/europaeisierungsforschung/decentering-europe/shalini-randeria-entangled-modernities-postcolonial-perspectives-on-europe.mp3/view (zuletzt aufgerufen 25.10.2015).
- Stoler, Ann Laura: *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton 2009.
- Therborn, Göran: »Entangled Modernities«, in: *European Journal of Social Theory*, 6. Jg. H3 (2003) S. 293–305.
- Vansina, Jan: *The Children of Woot: A History of the Kuba Peoples*, Wisconsin 1978.
- Vansina, Jan: *Being Colonized: The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*, Wisconsin 2010.

Archive als Impulse und Kontexte dokumentarischer Bildpraktiken

RENATE WÖHRER

In this text I examine the role of archives in the process of establishing the category of *documentary* for pictures in the late 1920s and 1930s. One of the earliest projects, which elaborated on the then new term *documentary photography*, was the Photographic Section of the Farm Security Administration in the USA, which was intrinsically connected with archival practices. Discussing their concept of photography and comparing it to the record photography of the late 19th century, I will highlight the novelties of this photographic practice and demonstrate the influences of the new method of documentation which evolved at the borderline between archives and libraries at the turn of the century.

Bestimmte visuelle Darstellungspraktiken ›dokumentarisch‹ zu nennen, erscheint uns heute selbstverständlich. Betrachtet man aber die Diskursgeschichte beispielsweise zur Dokumentarfotografie, fällt auf, dass sich diese Bezeichnung erst in den späten 1920er-Jahren etablierte.¹ Schon zuvor wurden Fotografien hergestellt, die aus heutiger Sicht ›dokumentarisch‹ genannt werden, sie wurden aber mit anderen Adjektiven beschrieben. Erst ab den 1930er-Jahren wurden sie retrospektiv ›dokumentarisch‹ genannt. So bezeichnete beispielsweise der Kritiker und Fotohistoriker Beaumont Newhall 1938 die Fotografien von Jacob A. Riis aus den 1880er-Jahren oder jene von Lewis W. Hine, die zwischen 1900 und 1914 aufgenommen wurden, als ›dokumentarisch‹.² In der zeitgenössischen Literatur findet sich dieser Begriff jedoch nicht.

In dem vorliegenden Text möchte ich die Bedeutung von Archiven und insbesondere von ihren Grenzbereichen zu benachbarten Institutionen und Praktiken für die Etablierung der Kategorie ›dokumentarisch‹ für Bilder darlegen. Dabei sind Archive und ihre Schnittstellen zu angrenzenden Feldern nur ein Faktor von mehreren, die zur Formierung der Kategorie

1 Siehe dazu auch Abigail Solomon-Godeau: »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie«, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74, hier S. 54. Für eine ausführlichere Darstellung zu diesem Absatz siehe Renate Wöhrer: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015, S. 7–24.

2 Vgl. Beaumont Newhall: »Documentary Approach to Photography«, in: *Parnassus*, Jg. 10, H 3 (1938) S. 2–6, hier S. 4.

beitragen. Dass es sich aber um einen wesentlichen Faktor handelt, möchte ich im Folgenden zeigen. Ich werde mich in diesem Text auf den Bereich der Dokumentarfotografie konzentrieren und beispielhaft zwei wegweisende Projekte herausgreifen, weil sich anhand ihrer Geschichte die Rolle von Archiven besonders anschaulich erläutern lässt.

Das dokumentarfotografische Projekt der Farm Security Administration

Eines der berühmtesten Projekte der Dokumentarfotografie und gleichzeitig eines der ersten, in denen Fotografien explizit als ›dokumentarisch‹ bezeichnet sowie produziert wurden, ist die Fotoabteilung der US-amerikanischen Regierungsorganisation Farm Security Administration (FSA). Im Rahmen von Präsident Franklin D. Roosevelts New Deal wurde 1935 die Resettlement Administration gegründet, die 1937 in Farm Security Administration umbenannt wurde. Sie bestand bis 1942, dann wurde sie aufgelöst bzw. ins Office of War Information überführt.³ Ihre Aufgabe war es, Sozial- und Infrastrukturprogramme für die verarmte Landbevölkerung der USA zu organisieren. Denn in der Folge der Industrialisierung der Landwirtschaft, zahlreicher Missernten und Dürreperioden waren in den 1930er-Jahren viele Landpächterinnen und Landpächter sowie Landarbeiterinnen und Landarbeiter besitz- und arbeitslos geworden. Die FSA entwickelte Hilfsmaßnahmen, wie beispielsweise kooperative Wohn- und Agrarprojekte, Camps für obdachlose Landarbeiterinnen und Landarbeiter sowie Ausbildungsprogramme. Um diese Maßnahmen bekannt zu machen und gleichzeitig ein Bewusstsein in der Bevölkerung für ihre Notwendigkeit zu schaffen, wurde innerhalb der FSA eine eigene Photographic Section gegründet. Diese sollte sowohl die Aktivitäten der FSA als auch das sich rasch verändernde Landleben fotografisch dokumentieren. Ihr Leiter, Roy Stryker, beauftragte dafür professionelle Fotografinnen und Fotografen, unter anderem Dorothea Lange, Walker Evans und Marion Post Wolcott.

Die von der FSA beauftragten Fotografinnen und Fotografen wurden in bestimmte Regionen der USA geschickt und bekamen Listen mit erwünschten Motiven und Themen, sogenannte Shooting scripts. Zusätzlich waren sie angehalten, alles zu fotografieren, was ihnen relevant und interessant erschien.⁴ Als Grundlage dafür erhielten sie Informationen über die kulturellen, sozialen, ökonomischen und politischen Belange der Region.

³ Siehe dazu ausführlicher: Sidney Baldwin: *Poverty and Politics. The Rise and Decline of the Farm Security Administration*, Chapel Hill 1968.

⁴ Vgl. Carl Fleischhauer: »Introduction«, in: ders./Beverly W. Brannan (Hgg.): *Documenting America, 1935–1943*, Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 1–13, hier S. 4.

Stryker empfahl ihnen Forschungsliteratur und hielt ihnen mitunter private Vorträge über relevante sozio-ökonomische Zusammenhänge.⁵ Die Vorgehensweise der Dokumentarfotografinnen und -fotografen sollte sich also auf ein fundiertes Hintergrundwissen stützen und sich darin klar von beispielsweise journalistischer Fotografie unterscheiden. Dies sollte sich in den Fotografien selbst ausdrücken, wie Roy Stryker immer wieder betonte:

Our kind of photography is the adjective and adverb. The newspicture is a single frame; ours a subject viewed in series. The newspicture is dramatic, all subject and action. Ours shows what's in back of the action. It is a broader statement – frequently a mood, an accent, but more frequently a sketch and not infrequently a story.⁶

Diese Aussage ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass zur gleichen Zeit der Fotojournalismus in den USA neue Dimensionen und Ausformungen annahm: Unter anderem wurden die großen illustrierten Magazine, wie *Life* und *Look*, gegründet und Bücher mit journalistischen Fotografien gedruckt. Roy Stryker wollte als Leiter der FSA die in seinem Auftrag praktizierte Dokumentarfotografie klar von diesen journalistischen Praktiken abgrenzen – auch wenn die FSA ihre Fotografien den Zeitungs- und Bildredaktionen zur Verfügung stellte. Nach seiner Auffassung sollte die Dokumentarfotografie nicht einfach nur Sichtbares oder Ereignisse ablichten, sondern Hintergründe darstellen und das Wesentliche eines Sachverhaltes erfassen bzw. zur Geltung bringen. Ein bedeutendes Mittel dafür war die Bildserie, die einen Sachverhalt aus unterschiedlichen Perspektiven und dadurch vielschichtiger zeigen sollte.

Diese Pluralisierung von Fotografien verlangte ein Aufbewahrungssystem, das die inhaltlichen Bezüge nicht verloren gehen ließ, sondern in ihrer Komplexität bewahrte. Es wurde ein Archiv angelegt, das von Beginn an konstitutiver Teil der dokumentarischen Praxis der FSA war.⁷ Roy Stryker begann seinen Aufbau der Photographic Section der FSA damit, alle vorhandenen fotografischen Aktivitäten im Rahmen der Behörden zu bündeln, zu zentralisieren und die Fotografien für alle Regierungstätigkeiten zur Verfügung zu stellen. Daneben wurden die Fotografien auch der Presse und Verlagen zugänglich gemacht. Sie mussten also strukturiert

5 Vgl. Jack Hurley: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, New York 1977, S. 56–60.

6 Roy E. Stryker: »The FSA Collection of Photographs«, in: ders./Nancy Wood (Hgg.): *In This Proud Land*, New York 1973, hier S. 7–8, zitiert nach Carl Fleischhauer, 1988, S. 9, wie Anm. 4.

7 Alan Trachtenberg schreibt dazu: »From the beginning the project and a filing system existed in symbiosis.« Alan Trachtenberg: »From Image to Story. Reading the File«, in: Fleischhauer/Brannan, 1988, S. 43–73, hier S. 45, wie Anm. 4.

aufbewahrt und auffindbar sein. Das Archiv war ein zentrales Mittel zur Erfüllung der dokumentarischen Aufgabe der Behörde.

Anfangs war das Archiv nach einem relativ schlichten System organisiert. Die Fotografien wurden im Zusammenhang der einzelnen Aufträge nach Staaten und Themen sortiert. Im Jahr 1939 wurde dann damit begonnen, den Archivbenutzerinnen und Archivbenutzern schriftliche Hilfestellungen anzubieten und Vorschläge für Bildreportagen bzw. -zusammenstellungen zu machen. Paul Vanderbilt wurde 1942 beauftragt, das Archiv grundsätzlich zu strukturieren und eine Systematik aufzubauen, die bis heute besteht.⁸

Bereits ab 1937 war die Aufgabe der Fotografinnen und Fotografen aber nicht mehr nur, die Maßnahmen der FSA und die gesellschaftlichen und ökonomischen Voraussetzungen dafür zu fotografieren. Sondern Stryker weitete die fotografische Tätigkeit der FSA aus und setzte nun das Ziel, eine umfassende Dokumentation des Landlebens in den USA zu erstellen.⁹ Eine visuelle Enzyklopädie des ländlichen Amerikas sollte entstehen. Es sollte aufgezeichnet und festgehalten werden, was bereits durch die Industrialisierung der Landwirtschaft im Verschwinden begriffen war. Das Archiv war damit von einem dem dokumentarischen Auftrag dienenden Mittel zu einem Zweck der dokumentariefotografischen Praxis geworden. Ab nun wurden die Motive und Themen der Fotografinnen und Fotografen nicht mehr nur von den Hilfsaktionen der FSA und deren Kontexten bestimmt, sondern auch vom Ziel der Vervollständigung des visuellen Archivs der ländlichen USA.

Die darin gespeicherten Fotografien sollten so beschaffen sein, dass sie den Sozialwissenschaften und der Geschichtsschreibung als Dokumente dienen konnten.¹⁰ Daher waren Bildbeschriftungen, Orts- und Zeitangaben zu den Fotos von Anfang an notwendiger Bestandteil und sollten von allen Fotografinnen und Fotografen mitgeliefert werden. Diese Verbindung von Fotografien mit Metadaten war in der Ethnologie und in der frühen Volkskunde gegen Ende des 19. Jahrhunderts etabliert worden, um die wissenschaftliche Verwertbarkeit der Bilder zu gewährleisten, d.h. die Fotografien zur Grundlage wissenschaftlicher Beschreibungen und Analysen machen zu können. Die in den Wissenschaften gebotene Behandlung von Fotografien fand ihren Niederschlag und ihre Parallele in der

⁸ Vgl. ebd., S. 52–54.

⁹ Die Gründe dafür werden von unterschiedlichen Personen verschieden angegeben, siehe dazu Gilles Mora: »The FSA's Documentary Style: From Reportage to Vision«, in: ders./Beverly W. Brannan: *FSA. The American Vision*, New York 2006, S. 254–266, hier S. 259 sowie Fleischhauer/Brannan, 1988, S. 5, wie Anm. 4.

¹⁰ Roy E. Stryker/Paul H. Johnstone: »Documentary Photographs«, in: Caroline F. Ware (Hg.): *The Cultural Approach to History*, New York 1940, S. 324–330, hier S. 326–327.

archivarischen Behandlung. Im Archiv wurden die Metadaten gespeichert und (idealerweise) ihre Verknüpfung mit den Fotografien sichergestellt. Gleichzeitig werden die Metadaten durch die Archivierung in ein indexikalisches Verweissystem eingebunden. In den Wissenschaften ermöglichte die Verbindung mit Metadaten den Fotografien als Dokumente fungieren zu können; im Archiv wurden die Fotografien durch die Verknüpfung mit Metadaten zu Archivgut im Sinne von Dokumenten.

Der enzyklopädische Anspruch des fotografischen Archivs der FSA, der Versuch, eine Art visueller Bestandsaufnahme der eigenen Kultur und insbesondere ihrer im Untergang begriffenen Elemente mittels Fotografie zu erstellen, verbunden mit dem Anspruch, wissenschaftlichen Forschungen dienen zu können, erinnert frappant an die Bestrebungen der britischen Survey-Bewegung.

Die britische Survey-Bewegung und ihre ›record photography‹

Unter dem Überbegriff Survey-Bewegung wurden all jene Bemühungen in Großbritannien zusammengefasst, die ab den 1880er-Jahren bis zum Ersten Weltkrieg versuchten, materielle Reste der Vergangenheit, insbesondere der britischen Kultur, festzuhalten, indem sie sie fotografisch aufzeichneten. So wurden beispielsweise alte Gebäude, Kirchen, Siedlungen oder auch Volksbräuche fotografiert. Bemerkenswert ist für die Frage nach der Entstehung der Kategorie des Dokumentarischen, dass sich die Ziele und Funktionen der Fotografien der britischen Survey-Bewegung und der Photographic Section der FSA ähneln, die fotografische Praxis der Survey-Bewegung aber ›record photography‹ genannt wurde, während jene der FSA als ›documentary photography‹ bezeichnet wurde. Welche Unterschiede markiert diese begriffliche Differenz trotz der Gemeinsamkeiten?

Übereinstimmung gibt es in beiden Projekten in dem Bestreben, durch ein fotografisches Festhalten von Elementen der eigenen Kultur ein Bewusstsein für diese Kultur zu erzeugen. In den USA stellte die wirtschaftliche und soziale Krise während der Depressionszeit den spezifisch US-amerikanischen Weg in Frage. Um dem entgegenzuwirken, wurde versucht, ein Bewusstsein für die US-amerikanische Kultur zu schaffen. Es sollte eine positive Identifikation mit dieser Kultur hergestellt werden, um Einverständnis für die Maßnahmen des New Deal zu gewinnen, die mit der Erhaltung dieser Kultur gerechtfertigt wurden.¹¹ Die Survey-Bewegung hatte zum

¹¹ Vgl. Mora, 2006, S. 256–257, wie Anm. 9. Siehe dazu auch Trachtenberg, 1988, S. 247, wie Anm. 7.

Ziel, ein Bild der eigenen Vergangenheit für die Gegenwart zu definieren und ein Bewusstsein der eigenen Identität für die Zukunft zu entwerfen.¹²

Unterschiedlich waren jedoch das fotografische Vorgehen und die Organisation der beiden Projekte. Während es sich bei der Photographic Section der FSA um eine straff organisierte Regierungsbehörde handelte, die klar definierte Aufträge an professionelle Fotografinnen und Fotografen vergab, wurden die Surveys von Amateurfotografen betrieben, die in Gesellschaften und Vereinen organisiert waren. Aber nicht nur in ihrer Sozialstruktur waren die Projekte anders zusammengesetzt, auch in der Auffassung ihrer zu fotografierenden Gegenstände unterschieden sie sich. Die Survey-Bewegung sah die zu bewahrende britische Kultur primär in ihren materiellen Manifestationen verankert, die es zu bewahren galt. Dafür eignete sich die fotografische Aufzeichnung als besonders exaktes und detailgetreues Verfahren bestens. Die FSA hingegen bezog auch die gegenwärtigen sozialen Zusammenhänge in ihr Verständnis von Kultur mit ein und versuchte auch diese visuell zu vermitteln.

Dementsprechend unterschieden sich die Ideale der fotografischen Aufnahmepraxis der Survey-Bewegung und der FSA. Die ›record photography‹ der britischen Survey-Bewegung war auf das Paradigma gestützt, Fotografien seien ein physikalischer (Selbst-)Abdruck der Wirklichkeit. In positivistischer Weise wurde versucht, mittels Fotografie die sichtbaren Spuren der Kultur bzw. ihrer prospektiven Vergangenheit aufzuzeichnen. Es entstand ein Diskurs darüber, wie die Fotografien beschaffen sein mussten, um den aufzeichnenden Charakter zu gewährleisten. So hieß es beispielsweise im *British Journal of Photography* im Jahr 1908, die Fotografen hätten »sich von allen in Ehren gehaltenen Ideen über Komposition zu trennen und sich damit zu begnügen, in einer schamlos realistischen und neutralen Weise von unbegrenzter Buchstäblichkeit fortzufahren«.¹³ Die Aufnahmen sollten möglichst scharf, detailreich und klar sein, d.h. ohne bildnerische Kompositionsprinzipien, welche einzelne Elemente der abgebildeten Gegenstände undeutlich oder unkenntlich werden ließen. Damit wurde diese Art von Fotografie als Gegenentwurf zur piktorialistischen Fotografie aufgefasst, die zur selben Zeit en vogue war und einen Anspruch auf künstlerische Gestaltung erhob. Letztere zeichnete sich durch an der

¹² Vgl. Elizabeth Edwards: »Unblushing Realism and the Threat of the Pictorial: Photographic Survey and the Production of Evidence 1885–1918«, in: *History of Photography*, Jg. 33, H 1 (2009) S. 3–17; deutsche Übersetzung: »Schamloser Realismus und die Bedrohung des Piktorialen: Der fotografische Survey und die Fertigung von Belegen 1885–1918«, in: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015, S. 269–296, hier S. 271–272.

¹³ *British Journal of Photography*, 14.08.1908, S. 615, zitiert nach Edwards, 2015, S. 275, wie Anm. 12.

Malerei orientierte Kompositionsprinzipien, eine individuelle ›Handschrift‹ des Fotografen und seine Manipulationen am Bild aus. So sollten auch Fotografien Subjektivität und Transzendenz ausdrücken.

Exemplarisch zeigt die Fotografie *New England Street* von Clarence H. White, wie ein Straßenzug im Sinne des Piktorialismus aufgenommen wurde.¹⁴ Der Bildaufbau betont die Flucht der Straße, wobei Nebel die zunehmende Unschärfe zum Bildhintergrund hin verstärkt und so den Tiefeneffekt erhöht. Dieses Gestaltungsmittel ist in der Malerei seit Leonardo da Vinci unter dem Begriff ›sfumato‹ bekannt. Gleichzeitig verleiht der Nebel dem Bild einer menschenleeren Straße eine Atmosphäre, der einzelne Elemente, wie die Häuserfassaden, die Pflasterung der Straße etc., untergeordnet werden. Das Bild vermittelt nicht die Beschaffenheit der Straße, sondern eine Stimmung, die über den konkreten Ort hinausweist. Im Gegensatz dazu demonstriert eine Fotografie von F. Argyles, die vier Jahre später in Kent hergestellt wurde, die fotografischen Prinzipien der ›record photography‹ (Abb. 1). Ohne jegliches



Abb. 1 F. Argyles: *Half-timbered House, Smarden, Kent*, 1911, Photographic Record and Survey of Kent. Bildnachweis: Elizabeth Edwards: »Unblushing Realism and the Threat of the Pictorial: Photographic Survey and the Production of Evidence 1885–1918«, in: *History of Photography*, Jg. 33, H 1 (2009) S. 3–17, hier S. 14. Courtesy: Maidstone Museum and Bently Art Gallery (accession number MPR-SMARDEN-015).

¹⁴ Siehe <http://www.moma.org/collection/works/46549?locale=de> (zuletzt aufgerufen 24.11.2015).

schmückendes Beiwerk, wie Bildvordergrund oder -hintergrund, ist ein altes Haus aufgenommen, das fast die gesamte Bildfläche einnimmt. Nichts lenkt im Bild vom eigentlichen Motiv, dem Haus, ab. Das Gebäude ist gleichmäßig ausgeleuchtet, seine Bauweise und Fassadengestaltung sind gut zu erkennen. Es geht also einzig und allein um die Beschaffenheit des konkreten Gebäudes, auf bekannte Gestaltungsmittel aus dem Bereich der bildenden Kunst wird verzichtet.

Elizabeth Edwards arbeitete in ihren Studien die Komplexität des Verhältnisses der piktorialistischen Fotografie zur ›record photography‹ der Surveys heraus, das nicht immer so klar gegensätzlich war, wie ihre Ideale es nahelegten. So war auch in den auf Klarheit und Erkennbarkeit aller Details abzielenden Aufnahmen der Survey-Bewegung das Pittoreske nicht ganz ausschließbar, allein schon aufgrund der Motive, die oft malerischen Charakter hatten. Auch machten teilweise einzelne Fotografen sowohl piktorialistische Aufnahmen als auch Aufzeichnungen für die Survey-Bewegung.¹⁵ Trotzdem wurde auf der diskursiven Ebene eine klare Opposition zwischen künstlerischen Gestaltungsprinzipien und der scheinbar nur aufzeichnenden Fotografie der Survey-Bewegung gemacht. Bildkünstlerische Gestaltungsmittel wurden als Infragestellung des Informationswerts von Fotografien aufgefasst.

Die fotografische Praxis der FSA

Wie die Dokumentarfotografie der FSA idealerweise beschaffen sein sollte, geht aus den Schriften des Leiters der Fotoabteilung, Roy Stryker, hervor. Auch seiner Konzeption der Dokumentarfotografie liegt die Annahme zu Grunde, dass der mechanische Herstellungsprozess der Fotografie ihre Wirklichkeitsreferenz und ihren Wahrheitsgehalt begründet.¹⁶ Gleichzeitig gibt es aber auch eine Skepsis bezüglich der Eindeutigkeit oder vielmehr Mehrdeutigkeit von Fotografien: »A single photograph like any single fact can sometimes be used to support a falsity as well as a truth.«¹⁷ Um dem entgegenzuwirken, sollten, wie bereits beschrieben, Fotoserien angefertigt werden. Aber auch in den Einzelbildern sollte für Stryker nicht einfach alles Sichtbare aufgezeichnet werden, sondern auf Basis des fundierten

¹⁵ Edwards, 2009, S. 5–15, wie Anm. 12, sowie Elizabeth Edwards: *The Camera as Historian, Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham/London 2012.

¹⁶ Vgl. Roy E. Stryker/Edwin Locke: »Documentary Photography«, undatiertes Manuskript, Library of Congress, Washington D.C.: Series II Part B, Reel 6, S. 5.

¹⁷ Ebd.

Hintergrundwissens der Fotografinnen und Fotografen sollte Signifikantes ausgewählt und hervorgehoben werden. Stryker schreibt:

The mass of social and vital data can be nothing more or less than an indiscriminate accumulation of details which have to be submitted to a process of selection and organization before there is meaning. The documentarian either selects from recorded details or selectively records them. The first is the procedure of the archivist; the second of the artist. [...] [W]e are not concerned with the assemblage of readymade documents. Nor are we concerned with the promiscuous chronicling in which there is always a possibility of unconscious documentation. The news photographer will do much of that, if only because he is generally a sort of human tripod setting up wherever the purveyors of news discover some fresh stock. The true perception of significant details – most of which are hidden in the commonplaces of life – is the job we have at hand.

The documentary photographer makes more than mere records of the superficial. Although through the mechanical nature of his medium, he is confronted with what Lewis Mumford calls the determinism of the object, he can by careful selection of viewpoint and skillful usage of light impart the actuality of the material which is before the camera. He must be able to discern the meaning that may be hidden in a commonplace situation.¹⁸

Stryker betont also, dass es nicht um die reine Aufzeichnung von Erscheinungen geht, sondern um das Erkennen und die entsprechende Auswahl und Anordnung signifikanter Elemente. Seiner Auffassung nach ist ›documentary photography‹ »more than mere records«. Diese Konzeption des Dokumentarischen klingt beinahe wie eine Antwort auf Darstellungspraktiken, wie sie beispielsweise von der Survey-Bewegung betrieben wurden, die um die Jahrhundertwende eine unüberschaubar gewordene Menge an Aufzeichnungen und Daten hervorgebracht hatte.

Um die bedeutenden Elemente im Feld des Sichtbaren auszuwählen und entsprechend im Bild zur Geltung zu bringen, bedarf es laut Stryker fotografischer und künstlerischer Kompetenzen. Er schreibt: »[I]t is necessary to master all the art of the pictorial photographer before you can start out to produce consistently in the documentary field.«¹⁹ Hier werden bildkünstlerische Gestaltungselemente also nicht als Gegensatz aufgefasst, wie das in der ›record photography‹ der Survey-Bewegung der Fall war, wo aufzeichnende Fotografien in Opposition zu piktorialistischen Fotografien gestellt wurden. Vielmehr werden künstlerische Gestaltungselemente zu einem genuinen Teil dokumentarischer Darstellung.

Exemplarisch zeigt dies die Fotografie *Bethlehem Graveyard and Steel Mill, Pennsylvania* (1935) von Walker Evans (Abb. 2). Auch hier sind

¹⁸ Ebd., S. 6.

¹⁹ Roy Stryker: »The Complete Photographer«, in: Willard Morgan (Hg.): *National Educational Alliance*, Jg. 4, H 2 (1942), S. 1364–1374, hier S. 1372.



Abb. 2 Walker Evans: *Bethlehem Graveyard and Steel Mill*, Pennsylvania, 1935. Courtesy Library of Congress, Washington DC, LC-USF342-001167-A, <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998018003/PP/> (zuletzt aufgerufen 24.11.2015)

Gebäude zu sehen, aber diesmal stehen der räumliche Zusammenhang mit der baulichen Umgebung und das sich darin manifestierende Sozialgefüge im Fokus. Dabei sticht der durchdacht komponierte Bildaufbau ins Auge, der die Blicke der Betrachtenden lenkt und Deutungen des Bildes nahelegt. Die querformatige Fotografie ist in drei horizontale Bildebenen – Vorder-, Mittel- und Hintergrund – gegliedert, die durch die formale Analogie eines Friedhofskreuzes im Vordergrund mit Strommasten im Mittelgrund verschränkt werden. Ein Friedhofsgelände bildet den Vordergrund, gefolgt von Wohngebäuden, die sich aufgrund ihrer Bauweise als Wohnungen von Arbeiterinnen und Arbeitern ausweisen. Direkt dahinter ragt eine dichte Reihe von Fabrikschlöten auf. Im Hintergrund ist eine flache Landschaft mit verstreuten Häusern zu sehen. Die Schichtung des Bildes zeigt verschiedene Aufenthaltsorte, die das Leben der Arbeiterinnen und Arbeiter prägen: die Fabrik, die Wohnung und das Grab als letzte Ruhestätte. In der Enge, in der diese Orte hintereinander gestaffelt sind, scheinen sie

für nichts Anderes Platz zu lassen. Die Wohnungen sind zwischen Fabrik und Friedhof nahezu eingeklemmt. Der Bildaufbau suggeriert, dass für die Arbeiterinnen und Arbeiter zwischen Fabrik und Tod nicht viel Raum bleibt. Gleichzeitig deutet die formale Bezugnahme von Friedhofskreuz, Strommasten und Fabrikschlotten eine Verbindung von industrieller Produktion und Tod an.

Diese Fotografie der FSA erscheint wie eine Synthese aus den beiden um die Jahrhundertwende als gegensätzlich aufgefassten Strömungen innerhalb der Fotografie, der ›record photography‹ und des Piktorialismus. Sie bildet klar erkennbar einen konkreten Ort ab, ist aber durch bildkünstlerische Mittel so gestaltet, dass eine darüber hinausgehende allgemeine Aussage entsteht. Hinter dieser Konzeption von Fotografie steht der gesellschafts- und wirtschaftspolitische Zweck der Fotografien. Als Auftragswerke der US-Regierung zur Werbung um Verständnis und Unterstützung für ihre Regierungsprogramme wurden die Fotografien in der Forschungsliteratur auch oft als Propaganda-Mittel bezeichnet.²⁰ Sie sind auf jeden Fall im Zusammenhang der sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts etablierenden Public Relations und in weiterer Folge der sich in den 1930er-Jahren formierenden Mechanismen, Techniken und Institutionen staatlicher Propaganda zu sehen.²¹

Sollten die Fotos der Survey-Bewegung noch primär zu sehen geben, was an materiellen Spuren sichtbar war, so sollten die Fotografien der FSA eine ganz bestimmte Wirkung bei den Betrachtenden erzielen. Dabei handelt es sich aber nicht nur um verschiedene Funktionen von Fotografien, sondern auch um ein geändertes Zutrauen an die Potenziale von Bildern. Wie Stryker in dem längeren oben angeführten Zitat erläutert, vertraute man nicht mehr darauf, dass eine Aufzeichnung des Sichtbaren automatisch die Wahrheit transportierte oder die Wirklichkeit einfing. Darüber hinaus stand dahinter wie bereits erwähnt auch eine andere Auffassung von Kultur. Die materiellen Manifestationen der Kultur, wie sie die Survey-Bewegung in Gebäuden, Siedlungsformen und Monumenten fand, ließen sich visuell leichter und unmittelbarer vermitteln als die sozialen Zusammenhänge, für die sich die FSA interessierte.

²⁰ Die Fotografie der FSA wurde in der Forschung mehrfach im Zusammenhang der Propaganda-Bestrebungen der US-Regierung besprochen, siehe bspw. Trachtenberg, 1988, wie Anm. 7 sowie Karin Rebbert: »Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration«, in: Karin Gludovatz (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 127–154.

²¹ Für den Zusammenhang mit der sich zu dieser Zeit ausbildenden PR sowie den Mechanismen der Informationsvermittlung in den zur gleichen Zeit entstehenden Massenmedien siehe Renate Wöhrer: »›More than mere records‹ Sozialdokumentarische Bildpraktiken an der Schnittstelle von Kunst und sozialpolitischer Kampagne«, in: Wöhrer, 2015, S. 315–335.

Diese Differenzen – Aufzeichnung möglichst vieler Details versus Selektion des Wesentlichen, Einsatz bildkünstlerischer Gestaltungsmittel, materielle Manifestationen als Residuen der Kultur versus Kultur als soziales Gefüge – machen die unterschiedliche Benennung der fotografischen Praktiken der britischen Survey-Bewegung und der FSA nachvollziehbar. Es stellt sich aber die Frage, warum für die Fotografie der FSA ein Begriff gewählt wurde, der einen so starken Bezug zum Dokument hat.²² Daher soll im Folgenden der Begriff des Dokuments genauer beleuchtet werden.

Begriffsgeschichte des Dokuments²³

Wurzel des Begriffs ›Dokument‹ ist das lateinische Wort ›documentum‹, das Lehre, Beispiel oder Lektion bedeutet und alles bezeichnet, was dem Unterricht dient.²⁴ Im 18. Jahrhundert schränkte sich die Bedeutung des Begriffs ein, wofür die Etablierung von Staatsbürokratien in Europa seit dem 17. Jahrhundert verantwortlich gemacht wird. In ihnen wurden mündliche Absprachen und Regelungen insbesondere in Rechtsangelegenheiten zunehmend durch schriftliche ersetzt, wodurch Dokumente im Sinne von Schriftstücken zentral wurden. Sie bekamen die Funktion von Beweisen, und Authentizität wurde zu einer ihrer zentralen Eigenschaften. Die Bedeutungsebene der Informationsvermittlung ging aber nicht gänzlich verloren. Im 19. Jahrhundert erweiterte sich der Dokumentbegriff wieder, woran mehrere Entwicklungen beteiligt waren: Zum einen veränderte sich die Wissenskultur seit dem 18. Jahrhundert dahingehend, dass empirische Beweise immer wichtiger wurden. Um ihre Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, sollten sie aufgezeichnet werden, wofür verschiedene Apparate und Techniken entwickelt wurden. Fotografie, Film oder Wachswalzen für Tonaufnahmen sind nur einige der zahlreichen Beispiele. Zentrale Neuerung dieser Aufzeichnungsverfahren war deren Indexikalität, die oft als Kernmerkmal dokumentarischer Darstellungen angesehen wird. Darüber hinaus dienten sie aber auch als Speichermedien und Reproduktionstechniken.²⁵ Zum anderen brachten die Industrialisierung und Technisierung

²² Die Bezeichnung ›Dokumentarfotografie‹ wurde im Zusammenhang mit der Fotografie der FSA als eine neue Kategorie besprochen. Vgl. Newhall, 1938, S. 3, wie Anm. 2.

²³ Dieses Kapitel basiert auf den Texten der Verfasserin: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹«, in: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn 2016 (im Erscheinen) sowie »Einleitung«, in: Wöhrer, 2015, S. 14–17, wie Anm. 1.

²⁴ Vgl. dazu und im Folgenden Niels W. Lund: »Document Theory«, in: *Annual Review of Information Science and Technology*, Jg. 43, H 1 (2009) S. 1–55, hier S. 1–3.

²⁵ Siehe dazu bspw. Monika Dommann: »Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945«, in: Christian Kleinschmidt/Ray Stokes (Hgg.): *Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwal-*

neue Textsorten wie Patentschriften, Statistiken oder Industriekataloge mit sich.²⁶ So kam es zu einer Vielfalt an schriftlichen und materiellen Medien, welche die Funktionen von Wissensvermittlung und Belegen vereinten. In der Folge wurde der Dokumentbegriff ausgeweitet und nun nicht mehr nur für Schriftstücke zum Beweis einer Tatsache verwendet, sondern für jede Form materiell fixierten Wissens, das der Konsultation, dem Studium oder als Beweis dienen kann.²⁷

Diese Entwicklung ging Hand in Hand mit der Entstehung eines neuen institutionellen Arbeitsfeldes: der Dokumentation. Um die Jahrhundertwende kam es an der Schnittstelle von Bibliotheken und Archiven zu Bemühungen, die verschiedenen Textsorten und Medien nicht nur zu sammeln, sondern auch deren Inhalte zu erschließen.²⁸ Denn bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschien die Fülle an Informationen für den einzelnen Menschen als nicht mehr überschaubar. Die neuen Medien der Speicherung, Reproduktion und Distribution von Wissen und Daten generierten eine Unmenge an Informationen. Gleichzeitig boten sie aber auch das Potenzial zur Lösung dieses Problems, denn nun konnten die Informationsträger leichter zerteilt, neu zusammengestellt und beliebig verbreitet werden. Diese Behandlung sollte zur grundlegenden Vorgangsweise der Dokumentation werden und der Erschließung der Wissensbestände dienen.

Entstanden war die Dokumentation aus den bibliografischen Abteilungen wissenschaftlicher Gesellschaften, die die Aufgabe hatten, die zunehmende Zahl wissenschaftlicher Publikationen und Periodika zu erschließen. So hieß auch das Institut, das gemeinhin als Gründungszentrale des Begriffs und der Praxis der Dokumentation angeführt wird, Institut International de Bibliographie. Es wurde im Jahr 1895 von Paul Otlet und Henry La Fontaine in Brüssel gegründet und setzte es sich zur Aufgabe, das Wissen der Welt zugänglich zu machen. Die Historikerin Monika Dommann arbeitete heraus, dass sich die Dokumentation durch die aktive Behandlung des Materials von Bibliotheken und Archiven abgrenzte. Sie schreibt: »Schriftstücke, Bildmedien und Tonmaterial [waren] in den Augen der sog. Dokumentalisten nur Rohmaterial. Um sie in

tung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.), Baden-Baden 2008, S. 277–299 sowie Monika Dommann: *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014.

²⁶ Vgl. Dommann, 2008, wie Anm. 25.

²⁷ Diese Formulierung entspricht der offiziellen Definition des International Institute for Intellectual Cooperation, die zusammen mit der Union Française des Organismes de Documentation entwickelt wurde und 1937 auch auf Deutsch publiziert wurde. Vgl. Michael K. Buckland: »What Is a Document?«, in: *Journal of the American Society for Information Science*, Jg. 48, H 9 (1997) S. 804–809, hier S. 805, URL: www.columbia.edu/cu/libraries/inside/units/bibcontrol/osmc/bucklandwhat.pdf (zuletzt aufgerufen 10.12.2013).

²⁸ Vgl. dazu und den gesamten Absatz Dommann, 2008, wie Anm. 25.

Dokumente zu verwandeln, [mussten] sie zunächst verarbeitet werden.«²⁹ So sammelten die Dokumentationsstellen beispielsweise nicht nur Publikationen, sondern erstellten auch Abstracts der einzelnen Beiträge und erschlossen so deren Inhalt. Durch die neuen Reproduktionstechniken, wie Fotokopie oder Mikrofilm, konnten Bücher, Zeitschriften etc. in einzelne Einheiten zerteilt, neu zusammengestellt und auf diese Weise rekontextualisiert werden. Das wohl bekannteste Beispiel für solch eine Praxis ist der Zeitungsausschnitt. In diesem Zusammenhang wurden auch Bilder zu einzelnen Informationseinheiten und damit zu Dokumenten.

Wesentlicher Bestandteil dieser Formen der Behandlung von Informationsträgern zur Erschließung ihres Inhalts war die Selektion signifikanter Elemente. So ist zu erklären, dass Stryker in dem oben zitierten Text die Auswahl aufgezeichneter Details als Methode des Archivars bezeichnete. In Relation dazu fasste er das selektierende Vorgehen im Aufzeichnungsprozess selbst als künstlerischen Prozess auf. Um das Wesentliche einer Situation festzuhalten und darzustellen, sollte der Dokumentarfotograf oder die Dokumentarfotografin mittels Auswahl der Perspektive, der Belichtung, der Lichtregie etc. signifikante Elemente ins Bild setzen. In Analogie zur Erschließung von Informationen durch Auswahl des Signifikanten in der Dokumentation wurde in der Dokumentarfotografie die Erschließung der Wirklichkeit durch die Selektion des Signifikanten mittels bildkünstlerischer Mittel angesehen.

An den Grenzen der Archive, nämlich an der Schnittstelle von Archiven und Bibliotheken, hatte sich eine Praxis entwickelt, die Bilder nicht nur als Informationsträger behandelte, sondern auch Parallelen zur Herstellung von Bildern als Informationsträger – oder als Mittel zur Erschließung der Wirklichkeit – aufweist.

Institution Fotoarchiv

Aber auch auf der Ebene der institutionellen Rahmung gab es Faktoren, die den Begriff des Dokuments für die fotografische Praxis der FSA nahelegten. Ihre intrinsische Verflechtung mit dem Archiv war sehr viel konkreter als es beispielsweise bei der ›record photography‹ der Survey-Bewegung der Fall war. Bereits in dieser viel lockerer organisierten Bewegung gab es ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Archivierung des fotografischen Materials,³⁰ aber die tatsächliche Realisierung fiel sehr unterschiedlich aus. Bei der FSA lag es in ihrer Arbeit als Regierungsbehörde, das produzierte

²⁹ Ebd., S. 282.

³⁰ Vgl. Edwards, 2009, S. 15–16, wie Anm. 12.

Material sorgsam aufzubewahren und zu verwalten. Damit handelte es sich bei dem fotografischen Archiv um ein Archiv im engeren Sinn, d.h. um eine Speicherung von Material, das im Arbeitsprozess einer Behörde anfällt.³¹ Dieser behördlich-archivarische Kontext verlieh den Fotografien eine Autorität, die anderen Arten von Fotografien wie etwa journalistischer Fotografie oder Amateurfotografie abging. Gleichzeitig stellte er sie amtlichen Schriftstücken gleich und legte so den Begriff des Dokuments nahe.

Die institutionelle Autorisierung der Fotografien unterstützte deren sozial- und wirtschaftspolitische Ziele. Die Beweisfunktion der Fotografien war essentiell für ihre Wirkung auf die Betrachtenden und ihren Einsatz durch die Behörde. Hierin liegt ein zentraler Unterschied zu den Fotografien der Survey-Bewegung. Letztere sah nicht die Fotografien, sondern die materiellen Spuren als Belege der eigenen Kultur und damit des zu Zeigenden an. Die abgebildeten Gebäude, Monumente oder Objekte bewiesen in ihren speziellen Ausformungen die Charakteristika der britischen Kultur. Die Fotografien waren lediglich eine besonders praktische, detailgenaue und verlässliche Aufzeichnungsform dafür. Für die soziale Zusammenhänge thematisierende Fotografie der FSA hingegen waren es vorwiegend die Bilder selbst, die die Spezifika der amerikanischen Kultur zeigten. Die Fotografien waren in ganz anderem Ausmaß Bedeutungsträger. Ihre Beweiskraft war der zentrale Punkt, der in der Benennung ›dokumentarisch‹ noch einmal explizit ausgedrückt wurde. Die Verknüpfung von Lehrstück, Anschauungsmaterial und Beweisfunktion, die der zu Beginn des 20. Jahrhunderts erweiterte Dokumentbegriff impliziert, brachte die Funktion der Fotografien exakt auf den Punkt.

Wie ich am Beispiel der englischen Survey-Bewegung und der US-amerikanischen Farm Security Administration darstellte, gab es für die Etablierung der Kategorie des Dokumentarischen für Bilder mehrere maßgebliche Faktoren: Neben den Praktiken der Dokumentation zur Informationserschließung, die im Grenzbereich der Archive entstanden, waren es wesentlich die Archive selbst, die als rahmende Institutionen und formierende Strukturen zur Ausformung und Durchsetzung der Kategorie des Dokumentarischen für Bilder beitrugen.

³¹ Vgl. Eckhart G. Franz: *Einführung in die Archivkunde*, Darmstadt 41993, S. 1.

Bibliografie

- Baldwin, Sidney: *Poverty and Politics. The Rise and Decline of the Farm Security Administration*, Chapel Hill 1968.
- Buckland, Michael K.: »What Is a Document?«, in: *Journal of the American Society for Information Science*, Jg. 48, H 9 (1997) S. 804–809, URL: www.columbia.edu/cu/libraries/inside/units/bibcontrol/osmc/bucklandwhat.pdf (zuletzt aufgerufen 10.12.2013).
- Dommann, Monika: »Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945«, in: Christian Kleinschmidt/Ray Stokes (Hgg.): *Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.)*, Baden-Baden 2008, S. 277–299.
- Dommann, Monika: *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014.
- Edwards, Elizabeth: »Unblushing Realism and the Threat of the Pictorial: Photographic Survey and the Production of Evidence 1885–1918«, in: *History of Photography*, Jg. 33, H 1 (2009) S. 3–17, deutsche Übersetzung: »Schamloser Realismus und die Bedrohung des Piktorialen: Der fotografische Survey und die Fertigung von Belegen 1885–1918«, in: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015, S. 269–296.
- Edwards, Elizabeth: *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham/London 2012.
- Fleischhauer, Carl/Brannan, Beverly W. (Hgg.): *Documenting America, 1935–1943*, Berkeley/Los Angeles/London 1988.
- Franz, Eckhart G.: *Einführung in die Archivkunde*, Darmstadt 1993.
- Hurley, Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, New York 1977.
- Lund, Niels W.: »Document Theory«, in: *Annual Review of Information Science and Technology*, Jg. 43, H 1 (2009) S. 1–55.
- Mora, Gilles: »The FSA's Documentary Style: From Reportage to Vision«, in: ders./Beverly W. Brannan: *FSA. The American Vision*, New York 2006.
- Newhall, Beaumont: »Documentary Approach to Photography«, in: *Parnassus*, Jg. 10, H 3 (1938) S. 2–6.
- Rebbert, Karin: »Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration«, in: Karin Gludovatz (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 127–154.
- Solomon-Godeau, Abigail: »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie«, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74.
- Stryker, Roy: »The Complete Photographer«, in: Willard Morgan (Hg.): *National Educational Alliance*, Jg. 4, H 2 (1942) S. 1364–1374.
- Stryker, Roy E./Locke, Edwin: »Documentary Photography«, undatiertes Manuskript, Library of Congress, Washington D. C.: Series II Part B, Reel 6.
- Stryker, Roy E./Johnstone, Paul H.: »Documentary Photographs«, in: Caroline F. Ware (Hg.): *The Cultural Approach to History*, New York 1940, S. 324–330.
- Stryker, Roy E.: »The FSA Collection of Photographs«, in: ders./Nancy Wood (Hgg.): *In This Proud Land*, New York 1973.
- Trachtenberg, Alan: »From Image to Story. Reading the File«, in: Carl Fleischhauer/Beverly W. Brannan (Hgg.): *Documenting America, 1935–1943*, Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 43–73.
- Wöhrer, Renate (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015.
- Wöhrer, Renate: »More than mere records« Sozialdokumentarische Bildpraktiken an der Schnittstelle von Kunst und sozialpolitischer Kampagne«, in: dies. (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015, S. 315–335.
- Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie »dokumentarisch«, in: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn 2016 (im Erscheinen).

Situative Archive

SUSANNE FOELLMER

In the course of the extension of the archival dispositive the ›object‹ of dance plays a crucial role. With the concept of archival ›situations‹ the article questions the materiality of bequested artifacts namely those of dance. Suggesting the archive as a dynamic and temporal practice, the view shifts from its institutional grounding to the idea of archival acts, being always negotiated and thus constituted anew in specific artistic and historiographic situations. Situated e.g. between the use of archives and the re-performance of bygone dance events, the analyzed projects create temporary archives by allowing insight into dance knowledge via choreographed movement and language in reconstructions as well as via web sites and exhibitions.

Im zeitgenössischen Tanz ist seit geraumer Zeit ein steigendes Interesse an der Geschichte der eigenen Kunstform zu beobachten, das auch im akademischen Diskurs zunehmend reflektiert wird.¹ Ausdruck dieser Hinwendung zu vergangenen Tanzereignissen sind die mittlerweile zahlreichen Projekte des Wieder-Holens, wie Rekonstruktionen und Reenactments. Im Zuge jener Beschäftigungen rückt auch das Archiv in den Fokus, wird es doch für die jeweiligen Vorhaben nun vermehrt durch Künstlerinnen und Künstler aufgesucht und benutzt. Umgekehrt befassen sich Choreografinnen und Choreografen frühzeitiger mit der ›Verwaltung‹ des eigenen Erbes als ›Vorlass‹.²

Der ›Gegenstand‹ Tanz wiederum fordert das Archiv als Institution heraus. Fragen stellen sich hierbei besonders nach der Sammelbarkeit und nach der ›Wiederherstellbarkeit‹ von Tanz und Choreografie. Jene prekären Artefakte, wie sie im und durch Tanz entstehen, evozieren mithin eine grundsätzliche Reflexion des Archivs als Institution, als Ort und als Praxis.

Ist der Archivbegriff in den gängigen Diskursen durchlässiger oder gar stark erweitert worden, so führen die möglichen Übertragungs-Medien des Tanzes, als Schrift, Fotografie, Film oder Kostüm und Bühnenbild,

¹ Vgl. etwa Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz*, Zürich 2010; Janine Schulze (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München 2010; oder Sigrid Gaireis/Georg Schöllhammer/Peter Weibel (Hgg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Köln 2013.

² So etwa der Choreograf Thomas Lehmen, der seine Materialien dem Tanzarchiv Leipzig überlassen hat.

und selbstverständlich auch Körper und (choreografierte) Bewegungen, das Vermögen des Archivs nachgerade an seine Grenzen – wird doch dem Tanz immer wieder das Momentum des Nicht-Haltbaren, da Flüchtigen unterstellt. Ohne die ontologische Debatte im Tanz und den darstellenden Künsten in extenso führen zu können, soll hier unter anderem in Anlehnung an Rebecca Schneider³ eine kritische Perspektive auf das Ephemere eingenommen werden, wobei insbesondere die Idee der Flüchtigkeit von Körperbewegungen in Frage gestellt wird. Dennoch ist eine mediale und insbesondere inhaltliche Differenz zwischen archivarischen Dokumenten wie etwa Akten und den ›Überbleibseln‹ des Tanzes nicht von der Hand zu weisen. Die Frage stellt sich daher, welche Arten von Archiv durch Tanz gebildet und gestaltet werden, beziehungsweise inwiefern das Sammeln und Bewahren vergangenen Tanzes das Archiv als Gebilde transformiert.

Ich möchte daher eine Perspektive auf das Archiv als ›Situation‹ vorschlagen, die grundsätzliche Fragen aufwirft nach dem Material/der Materialität des Archivierten und den spezifischen Artefakten des Tanzes. Mit dem Arbeitsbegriff der ›temporären Archive‹ konzentriere ich mich dabei nicht auf die Institution Archiv als fest-stehender Ort, sondern werfe einen erneuten Blick auf die Verfahren von Rekonstruktion und Reenactment und die sie umgebenden Diskurse.⁴

Das Archiv als dynamisierte Institution

Michel Foucault entwickelt eine Idee vom Archiv als prozessual verstandene Anordnungen, die nicht als außerzeitliche Container fungieren:

Das Archiv ist nicht das, was trotz ihres unmittelbaren Entrinnens das Ereignis der Aussage bewahrt [...] und für die zukünftigen Gedächtnisse aufbewahrt; es ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagbarkeit* definiert. Das Archiv ist auch nicht das, was den Staub der unbeweglich gewordenen Aussagen aufammelt und das eventuelle Wunder ihrer Auferstehung gestattet; es ist das, was den Aktualitätsmodus der Aussage als Sache definiert; es ist das *System ihres Funktionierens*.⁵

Das Archiv entspricht in dieser Logik folglich nicht dem Bild einer sammelnden, verwahrenden Institution, deren Dokumente und Artefakte oftmals ungenutzt überdauern, sondern definiert sich gerade durch seine Nutzung

³ Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in the Times of Theatrical Reenactment*, London 2011.

⁴ Vgl. auch Susanne Foellmer: »Reenactments und andere Wieder-Holungen«, in: Frédéric Döhl/Renate Wöhrer (Hgg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014, S. 69–92.

⁵ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt am Main 1981, S. 188. Hervorhebung dort.

als »Praxis«⁶ – an die sich dann freilich notwendig Fragen nach der Selektion, nach dem, was gesagt und was besprochen wird, anlagern würden.

Wolfgang Ernst übernimmt diese Perspektive und denkt im Anschluss an Foucault das Archiv als ein »System, welches das Auftauchen sowie das weitere aktuelle Funktionieren der Aussagen regiert«.⁷ Zwei Attribute sind hier hervorzuheben: Der Fokus auf das Aktuelle sowie die Einschätzung des Archivs als ein System mit Leitfunktion. Mit letzterem ist der Modus von der Herrschaft des Archivs angesprochen, als Besitz und Verbreitung oder Zurückhaltung von Wissen. Ursprünglich als Ort der Sammlung von Akten und Gesetzestexten verstanden, hatte das Archiv demnach gleichsam autoritative Funktion: Im Bewahren der Materialien, die als wesentlich erachtet wurden für ein funktionierendes Staatswesen, sowie in der Auswahl dessen, was zu diesen Essentialen gehören soll.

Jacques Derrida fasst ein solcherart verstandenes Archiv als Instrument der Herrschaftsinstantiierung und -konsolidierung bereits über dessen etymologische Bestimmung: »Arché [...] benennt zugleich den *Anfang* und das *Gebot* [...], *da, wo* die Autorität, die soziale Ordnung geltend gemacht wird, an *jenem Ort*, von dem her die *Ordnung* gegeben wird – der nomologische Anfangsgrund.«⁸ Ist jene »Topo-Nomologie«⁹ zwar als sichtbarer, fest-stehender Ort autoritäre Instanz und Sammelstätte Gesetz-gebender Dokumente, so ist jedoch im Grunde bereits diese erste Bestimmung des Archivs weniger auf das statische Aufbewahren, sondern auf das Nutzen, in dem Falle das Konsultieren der Gesetzestexte, angelegt. Diese Dynamik wiederum greift Ernst mit seiner Betonung des »aktuelle[n] Funktionieren[s] der Aussagen« auf. Sein Archivbegriff erweitert das von Derrida zunächst entwickelte antike Verständnis: »Denken wir das Archiv also bereits vom Akt und den Akten der Registratur her, hinter der die *arché* der Institution steht [...].«¹⁰

Das Archiv ist so gesehen ein Ort, der es ermöglicht, qua Nutzung der Gesetze, handlungsfähig zu bleiben. In Ernsts Schlussfolgerung zeigt sich nun allerdings noch eine Trennung von Nutzung und topologisch fixierter Aufbewahrung, die sich im »Dahinter-Stehen« artikuliert. Jene Kluft wird allerdings in der Funktion des Archivs als solchem bereits durchkreuzt, so meine These, da sich das Archiv als Gesetz-bewahrende Institution immer nur durch die Nutzung, die Anwendung desselben legitimieren kann. Ort

⁶ Ebd.

⁷ Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, S. 16.

⁸ Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], Berlin 1997, S. 9. Hervorhebung dort.

⁹ Ebd., S. 12.

¹⁰ Ernst 2002, S. 17, wie Anm. 7.

und Gebrauch sind folglich aufs Engste miteinander verwoben, im Sinne der von Foucault konstatierten diskursiven Ordnung, die sich auch am und im Archiv materialisiert und immer wieder neu ins Werk setzt, sich folglich beständig um- und neu ordnet. So folgert Ernst auch, dass das Archiv heute wesentlich als Ordnungssystem des Memorierten zu begreifen sei. Dabei werde Erinnerung »zu Gedächtnis arretiert. Mit der institutionellen Sistierung von Erinnerung beginnt das Archiv«¹¹.

Was wird nun dort gesammelt und bewahrt, wenn es sich nicht mehr um Gesetze handelt und das Aufgehobene doch wiederum nur in seinem Fungieren als System von Aussagen gefasst werden kann? Ich möchte hier noch einmal zurückkommen auf die mit Foucault formulierten Bedingungen des Archivs: seine Materialität beziehungsweise Historizität. Foucault plädiert für ein ›historisches Apriori‹, »ein *Apriori* [...] das nicht Gültigkeitsbedingung für Urteile, sondern Realitätsbedingung für Aussagen ist«.¹² Aussagen müssen also immer vor dem jeweiligen historischen (und sozialen, politischen, kulturellen) Grund ›gelesen‹ werden, sie sind gerade nicht als ewig oder gar außerzeitlich gültig zu verstehen. Interessant ist nun, dass Foucault jene Aussagen nicht im diskursiven Raum schweben lässt, sondern diese – wenn auch eher indirekt – an (materielle) Träger anbindet. Mit der Rede vom ›Körper‹ an den eine Aussage im Archiv gebunden sei, »in dem sie sich gibt«¹³, indem sie erst ›zur Sprache‹ kommt, sind die Archivalien aufgerufen: schriftliche, bildliche, filmische Dokumente und Artefakte wie sie in Archiven üblicherweise versammelt sind.

Was bedeutet dies nun aber für den Tanz? Wie können seine Diskurse oder gar seine spezifischen Weisen des Sagens, die hier besonders auch ein ästhetisches Zum-Erscheinen-Bringen sind, materialisiert und archiviert werden? In den jüngsten Diskussionen ist häufiger vom »Körper als Archiv« die Rede. Wie aber wäre ein solches Archiv zu verstehen? Wie kann es benutzt werden? Was genau definiert eine solche Institution?

Mit dem Tanzfonds Erbe gründete die Kulturstiftung des Bundes 2012 ein Förderinstrument, um die Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland sichtbarer zu machen.¹⁴ Projektweise können sich Choreografinnen und Choreografen mit einem Vorhaben bewerben, das sich in der Regel der Rekonstruktion eines bestimmten ›Werks‹ oder dem Schaffen einer

¹¹ Wolfgang Ernst: »Das Archiv als Gedächtnisort« in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hgg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 177–200, hier S. 182. Ernst bezieht sich hierbei auf Marcel Proust und verwirft die Idee einer »anarchischen Erinnerung«.

¹² Foucault 1981, S. 184, wie Anm. 5. Hervorhebung dort.

¹³ Ebd., S. 188.

¹⁴ Vgl. www.tanzfonds.de/de/erbe-info16684 (zuletzt aufgerufen 10.09.2015). Derzeit ist die Förderung bis zum Jahr 2018 garantiert.

bestimmten Künstlerpersönlichkeit widmet. Einige Projekte beschäftigen sich mit der grundsätzlicheren Frage nach Vermittlung beziehungsweise Übertragbarkeit von verkörpertem Tanzwissen, so *undo, redo and repeat* von Christina Ciupke und Anna Till (2014) oder Jochen Roller *The Source Code* (2014). Eine aus drei Personen zusammengestellte Jury entscheidet jeweils darüber, welche Projekte gefördert werden und mithin welches Wissen über die vergangenen Tanzereignisse wieder geborgen und (re-)präsentiert werden soll.¹⁵

Folgt man Derridas Entwurf des Archivs, das neben der Stätte auch der Archonten bedarf, welche einerseits die Dokumente bewahren und den Zugang zu diesen regulieren, andererseits aber auch das Privileg der »Auslegung« (der Gesetzestexte) besitzen,¹⁶ so wäre nun in einem ersten Versuch, das Archiv im Tanzen zu finden, danach zu fragen, ob der Tanzfonds Erbe den mit Derrida formulierten Kriterien eines Archivs entspricht. Zwar entfällt der physische Ort des Sammelns, dennoch konzentriert sich hier eine gewisse Machtinstanz, die entscheidet, was die Zeiten überdauern soll, welches Stück und welche Choreografinnen- oder Choreografen es »wert« sind, im Gedächtnis zu bleiben. Zwar erarbeiten die Geldgeber und Juroren diese Projekte nicht selbst, sondern lagern diese gewissermaßen in die künstlerische Praxis aus. Dennoch obliegt ihnen als vorgeschaltete Instanz die Auswahl und folglich bereits die Auslegung durch das jeweils Ausgewählte. Für Mary Wigman etwa befinden sich jährlich zahlreiche Projekte in der Beantragung, und so entscheidet die Jury, welche der vorgeschlagenen Umsetzungen, welche künstlerische (Aus-)Richtung als die vielversprechendste erscheint.

Handelt es sich mit dem Tanzfonds Erbe also um eine selektierende, sammelnde und – soweit dies bei Aufführungen und zum Teil damit verknüpften Webseiten möglich ist – bewahrende Institution? Oder sind die Orte des Bewahrens in den jeweiligen Produktionen, in den Körpern der Tänzerinnen und Tänzer, in den Materialien und Unterlagen der beantragenden Choreografinnen und Choreografen zu suchen?

Derrida hebt hervor, dass es sich beim Vorgang des Archivierens um einen Transfer des Sammelns- und Bewahrenswerten »vom Privaten zum Öffentlichen« hin handele – allerdings mit eingeschränktem Zugang.¹⁷ Beides – so könnte man sagen – trifft auf die durch den Tanzfonds Erbe geförderten Projekte zu: Sie vermitteln Wissen, das sonst (meist) im Verborgenen bleiben würde. Zugleich ist die Verfügbarkeit beschränkt: Häufig

¹⁵ Vgl. www.tanzfonds.de/de/erbe-jury (zuletzt aufgerufen 28.9.2015).

¹⁶ Derrida 1997, S. 11, wie Anm. 8.

¹⁷ Ebd., S. 12–14.

erleben die Projekte nur wenige Aufführungen – was bleibt, ist oftmals nur die Information auf der Webseite des Tanzfonds. Könnten die Förderinstitution und die von ihr Protegierten insofern als Trägerinnen und Träger temporärer Archive begriffen werden? Und wie sind diese konstituiert?

Eine Schwierigkeit ergibt sich bereits bei dem zunächst als durchaus einleuchtend erscheinenden »Übergang vom Privaten zum Öffentlichen«. Denn es sind die jeweils diesseitigen Körper von Tänzerinnen und Tänzern, die zu Trägern von (Bewegungs-)Erinnerung werden – eine Erinnerung, die überdies nicht ihre eigene ist. Selbst aber immer schon Subjekt und Objekt der Darstellung,¹⁸ Autorin und Autor sowie »Material« in einer Person, durchkreuzen sie dieses Verhältnis, verwischen seine Ränder und erzeugen durchweg unentschiedene Konfigurationen.

Derrida bemerkt überdies, dass das Archiv und seine Objekte, entgegen dem Postulat (und auch Phantasma) des Bewahrens immer schon dem Vergessen anheimgestellt seien: das Archiv berge in sich immer auch die Tendenz der »Destruktion«, es »arbeitet allzeit und *a priori* gegen sich selbst«.¹⁹ Diese von Derrida artikulierte Aporie des Archivs lässt den Artefaktbegriff, der zumeist am archivierten Dokument seine Versinnbildlichung findet, problematisch werden. Zudem stellt sich die Frage, ob Tanz selbst überhaupt im Register des Archivs »gelesen« werden kann.

Situationen – Materialitäten?

In einem jüngst gehaltenen Vortrag geht Rebecca Schneider auf einen Handabdruck ein, den sie bei ihren Recherchen in der französischen prähistorischen Grotte du Pech Merle untersucht hat.²⁰ Dabei fokussiert sie auf das besondere Charakteristikum von Abdrücken, stellen sich diese doch lediglich in ihrem Negativ dar: Der Abdruck zeugt von einer Hand, die nicht mehr ist. Entsprechend fragt Schneider danach, was genau hier nun »first hand« und was »second hand« sei,²¹ inwiefern hier also von einem Original, im Sinne eines ersten Tuns und mithin ersten Erscheinens gesprochen werden könne. In diesem Zwiespalt zeigt sich freilich bereits, dass die Idee des Originals als Figur eines Ursprünglichen durchaus eine prekäre ist. Daran wiederum schließen sich meines Erachtens außerdem Überlegungen danach an, was nun genau das Material dieses Abdrucks ist.

¹⁸ Vgl. Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 26.

¹⁹ Jacques Derrida 1997, S. 26, wie Anm. 8. Hervorhebung dort.

²⁰ Rebecca Schneider: »Document, Hand, and Hail. Gesture and the Limits of the Live«, Vortrag im Rahmen eines Workshops des DFG-Projekts »ÜberReste. Strategien des Bleibens in den Darstellenden Künsten«, Freie Universität Berlin, 08.12.2014.

²¹ Ebd.

Ist er eine Spur von Vergangenen und schleift gleichsam noch Überreste eines corporealen Ereignisses mit sich? Ist er dann gar als ein Dokument zu verstehen, das von einstmaligen Geschehnissen künden könnte? Handelt es sich also um ein Artefakt im buchstäblichen Sinne, eine archivarisches Hinterlassenschaft *avant la lettre*?

Laut Wolfgang Ernst zeichnet sich Archivgut dadurch aus, dass es »registrierfähig« sei.²² Was genau kann nun jedoch am und vom Handabdruck registriert werden? Er selbst sitzt ja fix an der Höhlenwand und sollte dort auch nicht entfernt und andernorts verwahrt werden. Registrierbar ist mithin lediglich die Wahrnehmung und Rezeption desselben sowie die Übertragung in andere Medien wie Beschreibung, Zeichnung oder Fotografie. Das Negativ des Abdrucks, will man ihn speichern und für Andere außerhalb der Fundstätte zugänglich machen, kann sich also nur in anderen Medien materialisieren. Und doch haftet dem Abdruck eine gewisse Physis an, welche Spuren eines vergangenen Geschehens aufweist: Ohne Hand, ohne Druck, Wärme und Bewegung kein Abdruck. Ohne das manuelle Arbeitsmaterial keine Hinterlassenschaft.

Übertragen auf den Gegenstand dieses Textes lässt sich nun fragen, wie es um die Materialität des Tanzes bestellt ist? Was ist sein Material, sind es die Körper, Bewegungen? Und wo ließe sich hier das Original ansiedeln? Im Zuge der generellen Auffassung eines fragilen Status des Originals im (Bühnen-)Tanz ist jener durchaus noch ungeklärt und kann in diesem Kontext nicht hinreichend beantwortet werden.²³ Von Interesse sind hier nun vielmehr Überlegungen hinsichtlich der materiellen Verfasstheiten im Tanz, die auch Aspekte von Durabilität einschließt.

In dem Stück *50 Years of Dance* (2010) des französischen Choreografen Boris Charmatz nimmt dieser den von Melissa Harris herausgegebenen und von Charles Vaughan kommentierten Bildband *Merce Cunningham. Fifty Years* aus dem Jahr 1997 zur Grundlage eines Rekonstruktionsversuchs. Der Band dokumentiert in Texten und Bildern Cunninghams tänzerischen Werdegang sowie seine choreografischen Arbeiten von 1944 bis 1994; er dient Charmatz als Partitur, die sein Stück strukturiert. Platziert auf einem Ständer vor der Bühne werden die Seiten des Buches jeweils umgewendet und somit die entsprechenden Bühnenszenen eingeleitet. Die Akteure der

²² Ernst 2009, S. 192, wie Anm. 11.

²³ Zur problematischen Bestimmung von Originalen im Tanz vgl. Krassimira Kruschkova: »Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, *révérence*«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 39–45 sowie Claudia Jeschke: »Updating the Updates. Zum Problem der ›Identität‹ in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en)«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 69–79.

Aufführung bestehen aus Tänzerinnen und Tänzern unterschiedlichen Alters, die in Cunninghams Compagnie über die Jahrzehnte hinweg Mitglieder waren, so etwa Valda Setterfield und Gus Solomons Jr. (Abb. 1), die der Gruppe in den 1960er Jahren angehörten, oder Foofwa d'Imobilité, der dort in den 1990er Jahren tanzte.²⁴ Sie orientieren sich an den Fotografien des Bildbandes, deren im Moment festgehaltene Bewegungen übernommen und weitergeführt werden: von der zunächst gehaltenen Pose – ähnlich einem Tableau vivant – hin zur anschließenden Dynamisierung und Fortsetzung der im Buch nur ausschnittshaft gezeigten Bewegungssequenz.



Abb. 1 Boris Charmatz: *50 years of dance*, 2010, mit: Thomas Caley/Ashley Chen/Foofwa d'Imobilité/Banu Ogan/Valda Setterfield/Gus Solomons Jr./Cheryl Therrien, Foto: Sandro E.E. Zanzinger.

Dabei fällt Gus Solomons Jr. besonders auf, da sein gealterter, in den Bewegungen steifer Körper die Technik Cunninghams zwar noch anzudeuten, aber nicht mehr in ihren ganzen Facetten zu zeigen vermag. Vielmehr sind die Spuren des Verschleißes, die jene körperlich anspruchsvolle Tanztechnik hervorruft, deutlich sichtbar. Die Frage ist nun, was hier registriert würde, verstünde man Solomons Jr. als eine Art lebendes Dokument der Arbeiten Cunninghams in den 1960er Jahren. Was vermag Solomons Jr. heute noch

²⁴ Ich habe das Stück am 24.08.2010 in der Akademie der Künste Berlin, im Rahmen des Festivals *Tanz im August* gesehen.

über Merce Cunninghams Bewegungsästhetik auszusagen und zu belegen, stellt sich diese doch im Wesentlichen nur noch in ihren Destruktionen dar? Und wann wandelt sich das tänzerische Bewegungsmaterial in ein gleichsam Fleisch gewordenes Dokument?²⁵

Mit der Umkehrung des Live-Primats von Performance, die vielmehr auch in ihrem Status des Bleibens verfasst sei, indiziert Rebecca Schneider die mögliche Aufhebung der Dichotomie von Dokumenten und ihren fleischlichen ›Gegenübern‹, die sie anhand von Reenactments aus dem Bereich der sogenannten Living History expliziert:

If a gesture or a ›move‹ recurs across time, what pulse of multiple time might a pose or a move or gesture contain? Can a trace take the form of a *living* foot – or only the form of a footprint? [...] Might a live act even ›document‹ a precedent live act, rendering it, in some way, ongoing, even preserved? An action repeated again and again and again, however fractured or partial or incomplete, has a kind of staying power – persists through time – and even, in a sense, serves as a fleshy kind of ›document‹ of its own recurrence.²⁶

Fraglich bleibt allerdings, von welchen Körperkonzepten hier die Rede ist und inwiefern genau eine körperliche Geste etwas Gewesenes zu vermitteln vermag. Was gibt sie weiter, wenn es offenbar nicht um eine vollständige Übertragung von Vergangenen geht, wie Schneider betont? Und welche dokumentarischen Qualitäten hat dieses Fleisch? Ähnlich wie papierne oder auch digitale Dokumente ist dieses ›Material‹, je nach Konservierungsstatus oder sich wandelnden Wiedergabetechnologien, vom Verfall bedroht. Insofern würde sich Gus Solomons Jr. als dokumentarisches Material nicht sonderlich von sonstigen Archivalien unterscheiden, allerdings, anders als Schneider es hervorhebt, nicht *weil* er zu übertragen vermag, sondern weil er ebensolche Defizite im Transfer aufweist wie sie anderen Dokumenten immer schon zu eigen sind.²⁷

Schneider verwirft folgerichtig eine Trennung von Körpern und Artefakten in der physischen Metapher von »flesh« und »bone«²⁸ als gleichsam archäologische Distinktion:

²⁵ Zu den Referenzstrategien des Stücks im Sinne einer Geste des Dokumentierens und des Fokus auf dem Körper als Dokument vgl. Susanne Foellmer: »Fake it!« Dokument und Museum als Behauptungsfiguren in Performance und Tanz«, in: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, München (im Druck).

²⁶ Schneider 2011, S. 37, wie Anm. 3. Hervorhebung dort.

²⁷ Mit dem Unterschied allerdings, dass Solomons Jr. noch auf einer anderen medialen Ebene konsultiert werden kann: jener der Kommunikation und Beschreibung. Insofern wäre er bereits als ein multidimensionales Dokument zu verstehen, da hier das Moment des berichtenden Zeitzeugs noch hinzukommen kann.

²⁸ Schneider 2011, S. 100, wie Anm. 3.

When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the *act* of remaining and a means of re-appearance and ›reparticipation‹ (though not a metaphysics of presence) we almost immediately are forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh. Here the body [...] becomes a kind of archive.²⁹

Schneider geht es darum, den Körper als »flesh memory« nicht mehr im Diktum des Flüchtligen und Singulären zu denken und ihm mithin wiederholbare Übertragungsqualitäten zuzuweisen, »[that] challenges the notion of the archive«.³⁰ Wenn also hier eine Nivellierung der medialen Differenz behauptet wird, so stellt sich für den Tanz im Foucault'schen Sinne des Archivs die Frage, was genau ein Tanz-Artefakt aussagen kann, wenn es gar selbst auf der Bühne steht? Um welche Art Archiv handelt es sich hier?

Ähnliche Situationen wie jene der unvollständigen Übertragung qua Bewegungsdefiziten trifft man auch im Archiv an. Es entstehen Leerstellen und Zwischenräume, wie Georges Didi-Huberman betont: »Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöcherter Wesen.«³¹ Doch gilt es, diese gerade aufzusuchen, den Abstand zwischen den Aussagen zu untersuchen, wie Foucault vorschlägt,³² und wiederum mit seiner Idee eines »Inventar[s] der offenen Richtungen« unterstützt.³³

Janine Schulze, Tanzwissenschaftlerin und einstige Leiterin des Tanzarchivs Leipzig, hebt die Besonderheiten der Konstellation Tanz und Archiv hervor. Als »Wissensspeicher in Bewegung« würden diese erst im Moment der Nutzung ihre Bedeutung gewinnen.³⁴ Dies trifft allerdings im Grunde auf jedwede Arten von Archiven zu, und so folgert sie auch:

Archive sind performative Orte, an denen sich Vergangenes, im Prozess der Auseinandersetzung damit, stets aufs Neue rematerialisiert. Genauso wie der Tanz und seine Bewegungen als einmalige und unwiederbringbare Ereignisse gewertet werden, so ist jedes Dokument über den Tanz als ebenso performativ zu bezeichnen.³⁵

²⁹ Ebd., S. 101. Hervorhebung dort.

³⁰ Ebd., S. 102–104.

³¹ Georges Didi-Huberman: »Das Archiv brennt«, in: ders./Knut Ebeling: *Das Archiv brennt*, Berlin 2007, S. 7–32, hier S. 7.

³² Foucault 1981, S. 51, wie Anm. 5.

³³ Ebd., S. 61.

³⁴ Janine Schulze: »Tanzarchive sind Perpetuum Mobiles«, in: dies. (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München 2010, S. 8–17, hier S. 11.

³⁵ Janine Schulze: »Lücken im Archiv oder Die Tanzgeschichte ein ›Garten der Fiktionen‹«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 147–153, hier S. 150. Implizit spielt Schulze damit auf den von Michel de Certeau formulierten Status historischer Dokumente an, die, so seine These, durch das historiografische Arbeiten allererst hervorgebracht würden, durch »Kopieren, Transkribieren, Photographieren«. Michel de Certeau: »Der Raum des Archivs oder die Perversion der Zeit«, in: Knut Ebeling/Stefan Günzel (Hgg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 113–122, hier S. 113.

Folglich befinde sich der das Archiv aufsuchende, recherchierende und sich erinnernde Körper im Zentrum dieser Prozesse und ergänze die Lücken,³⁶ von denen auch Didi-Huberman bereits spricht. Scheint der Tanz in seiner prekären Verfasstheit als Artefakt also ein neues, anderes Verständnis des Archivs als solchem herauszufordern und bringt mit dem rezipierenden Körper eine neue Instanz ins Spiel, welche der Aporie des Archivs zu begegnen scheint, so meine ich, dass damit, wie das Beispiel Gus Solomons Jr.s gezeigt hat, vielmehr weitere Lücken evident werden, ist doch auch das physische Wissen korrumpierbar.³⁷ Mit Schulzes Verschiebung von Lagerung hin zum Gebrauch wird das Archiv allerdings vom Garant der Wissensvermittlung zu einem prekären Ort der Weitergabe von Vergangenen produktiv degradiert.

Körperarchive?

Der Choreograf Martin Nachbar spricht im Zuge seiner Rekonstruktionsarbeiten der jüngeren Tanzgeschichte wiederum gar vom Körper selbst als Archiv. Unternimmt Schneider eine tendenzielle Aufhebung der medialen Differenz in der Verneinung der Dichotomie von »flesh« und »bone«, so wird hier postuliert, dass der Körper im Wiedertun selbst archivarisches Qualitäten aufweise. Der Transfer des vergangenen Ereignisses erfolgt nun nicht in andere mediale Träger wie Papier oder Film, sondern in einen anderen Körper, der, qua Tanzbewegungen und ihre choreografischen Anordnungen als Überträgermedium fungiert. So folgert Nachbar: »[D]as Tanzarchiv [hat] Konkurrenz durch eben die Körper, die das Wissen um bestimmte Tanzformen und Choreografien erfahren und beinahe ebenso sicher gespeichert haben wie die Medien in einem Tanzarchiv.«³⁸

Zu fragen ist freilich, was »sicher« in diesem Zusammenhang bedeuten kann? Denn die üblicherweise in Archiven gespeicherten Dokumente wie Text, Bild oder Film sowie Artefakte (wie in diesem Fall Tanzschuhe oder Kostüme) vermitteln selbst jeweils nur einen selektiven Eindruck eines vergangenen Geschehens. Von einer gesicherten ›Ereignis-Bewahrung‹ kann keine Rede sein. Der Körper wiederum, rückt man ihn als Trägermedium des Vergangenen ins Zentrum, kann auch zum »miesen Verräter« werden,

³⁶ Schulze 2010, S. 150–152, wie Anm. 35.

³⁷ Abgesehen davon, dass mit Schneider polare Verhältnisse wie die Flüchtigkeit der Aufführung versus Durabilität der Hinterlassenschaften nicht mehr unbedingt aufrechterhalten werden können.

³⁸ Martin Nachbar: »Spu(e)ren/Lesen. Ein Versuch über das Tanzarchiv«, in: Janine Schulze (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München 2010, S. 122–137, hier S. 124.

wie das Beispiel Gus Solomons Jr.s gezeigt hat. Er vermittelt hauptsächlich Eindrücke der Abnutzung und Weniges über den Tanz selbst.

Insofern zeigen jene Projekte, so meine These, vielmehr auf den Vorgang – und die Aporien – des Wieder-Holens und Archivierens selbst, als darauf, etwas Vergangenes qua Körper genauso oder besser repetieren zu können, als Dokumente dies vermögen. Die Aussage Nachbars zielt folglich gleichermaßen auf (problematische) Archivierungsversuche wie auf das zu Rekonstruierende selbst. Körper wie jene von Solomons Jr., aber auch von Martin Nachbar, wären dann Archive, die »gegen sich selbst [...] arbeite[n]«, wie Derrida betont.³⁹

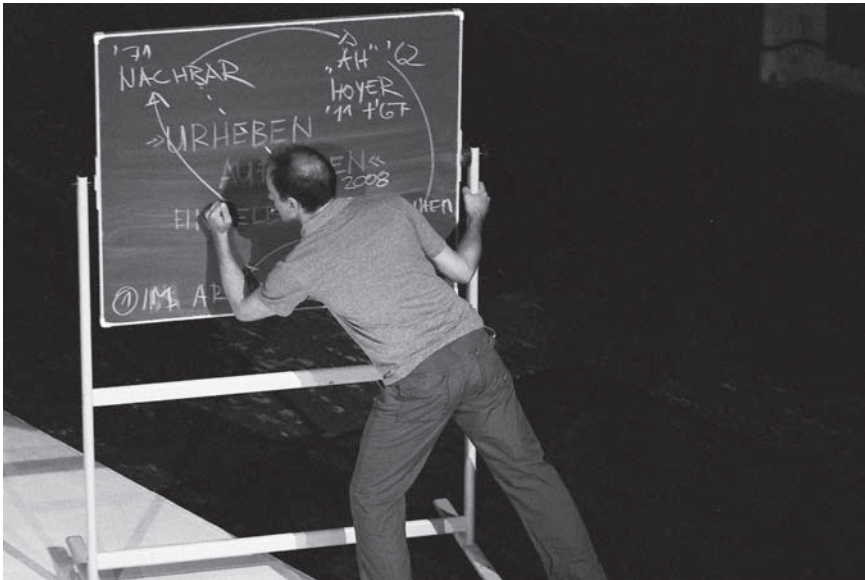


Abb. 2 Martin Nachbar: *Urheben Aufheben*, 2008, Foto: Susanne Beyer.

Diese Problemfelder thematisiert Nachbar in seinem Projekt *Urheben Aufheben* (2008). In dieser Rekonstruktion, die am Ende eines bereits seit 1999 andauernden Prozesses steht, nähert sich Nachbar den *Affectos Humanos* (1962) an, ein Tanzzyklus der kurz darauf verstorbenen Choreografin Dore Hoyer.⁴⁰ In einer Lecture Performance verbindet Nachbar Momente des Nach-Tanzens, die auf der linken Bühnenhälfte stattfinden, mit der Reflektion über seine Herangehensweise: den Gängen ins Archiv, Fragen nach Urheberrechten und die Schwierigkeiten der körperlichen

³⁹ Derrida 1997, S. 26, wie Anm. 8.

⁴⁰ Vgl. Nachbar 2010, S. 125–129, wie Anm. 38.

Übertragung, die er allesamt auf einer Schultafel expliziert, die den rechten Raum der Bühne einnimmt (Abb. 2).⁴¹ Dabei spricht Nachbar im später entstandenen Text vom »Körper als Tanz/Archiv«.⁴² Anlass für diese Überlegungen sind dabei nicht nur die Übertragungen von Hoyers Tanzsoli auf seinen jüngeren, anders trainierten Körper, sondern auch seine Arbeit mit seinem Vater im Stück *Repeater* (2007). Hier wiederum zeigt sich Archivarisches als physische, verwandtschaftliche Genealogie:

[Es unterscheidet] sich zwar vom Tanzarchiv [...] [steht] gleichzeitig aber mit ihm in Verbindung [...]. Es ist ein Archiv von Prägungen, das anders als der Begriff »Körperarchiv« nicht von einem mit Informationen gefüllten Volumen spricht, sondern von geprägten und »bedruckten« Oberflächen unter der Haut. Ich möchte es »hypodermatisches Archiv« nennen.⁴³

André Lepecki betont ebenfalls die Möglichkeit verkörperter Archive, welche er anhand von Reenactments untersucht, darunter Nachbars *Urheben Aufheben*. Er richtet seinen Blick dabei explizit auf Künstlerinnen und Künstler, da hier der »will to archive« immer mit dem »will to re-enact« verbunden sei, »thus indicating the body as *the* privileged archival site«.⁴⁴ Lepecki favorisiert hierbei die Körper von Performerinnen und Tänzern als gleichsam mobile Archive, die ihr Wissen disseminierten.⁴⁵ Die Perspektive Foucaults auf das Archiv einnehmend, argumentiert er, »that an archive does not store: it acts«.⁴⁶

Wie steht es dann aber um den Zugang zu diesen Archiven, wie und von wem können sie »genutzt« werden? Laut Lepecki gestaltet sich der Zugang über das Choreografische, über das Wieder-Tun und mithin auch inventive Aktualisieren vergangener Projekte durch das jeweilige Verkörpern und Weitertragen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler, die folglich nicht nur das Vergangene kopierten, sondern auch erneuerten.⁴⁷ Die Möglichkeit der Zugänglichkeit ist dann jedoch ähnlich exklusiv wie jene der festen Institutionen. Sind es im einen Fall etwa die Entfernung des Ortes und begrenzte Nutzungsmöglichkeiten durch Öffnungszeiten oder

41 Ich habe die Aufführung am 27. Juni 2008 in den Sophiensælen Berlin gesehen. Zu Nachbars kritischem Umgang mit sogenannten Original-Werken aus dem Tanz und seinem Ansatz der Differenz statt Anähnlichung vgl. Simone Willeit: »Stolpern und Unzulänglichkeiten. Interferenzen in Tanz-Rekonstruktionen«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 47–58 sowie Foellmer 2014, wie Anm. 4.

42 Nachbar 2010, S. 130, wie Anm. 38.

43 Ebd., S. 132.

44 André Lepecki: »The Body as Archive. Will to Re-enact and the Afterlives of Dances«, in: *Dance Research Journal*, 2. Jg., H 42 (2010) S. 28–48, hier S. 34. Hervorhebung dort.

45 Ebd., S. 35–37.

46 Ebd., S. 38.

47 Ebd., S. 38, 45.

ein geringes Angebot an Sichtungsplätzen, so ist auch die Sichtbarkeit des choreografisch Nachvollzogenen durchaus terminiert: Meist finden nur wenige Aufführungen an einem bestimmten Ort statt, der Zugang erfordert eine Eintrittskarte, etc.

Folglich ist die Dissemination lediglich auf ein anderes Trägermedium verlagert: Von Schrift, Bild oder Film hin zum Körper. Hier ließe sich im Grunde sogar behaupten, dass jene Körper als Träger vergangenen Aufführungs- oder Performancewissens noch weniger »greifbar« sind als herkömmliche Archive, schließlich kann die jeweilige Künstlerin oder der jeweilige Künstler nicht regelmäßig konsultiert werden, um das Gespeicherte abzurufen.

Dokumente?

Folgte man nun der Auffassung vom Körper als Archiv, erzeugt Martin Nachbar durch sein körperliches Wieder-Tun dann Dokumente, mithin Belege, die Spuren des Geschehens bewahren als inkorporiertes, gleichwohl störanfälliges Gedächtnis, wie man dies auch bei Gus Solomons Jr. vermuten könnte? Oder ändert sich vielmehr der Status des Dokuments, als ein verkörpertes und im doppelten Wortsinnen performativ hervorgebrachtes?

Etymologisch bezeichnet das »documentum« ein »lehrendes [...] Beispiel«, aber auch eine »Probe«⁴⁸ ebenso wie die gängige Verwendung als Datensatz oder Urkunde. Das bedeutet im Grunde, dass das Dokument zunächst nicht zwingend an Materialität gebunden ist, sondern vielmehr das *Dokumentieren* selbst als *Handeln* in den Vordergrund rückt. Nachbar stellt in seiner Rekonstruktion nun das Dokumentieren eigens aus: als archivarische Recherche und als körperlich rekonstruktiven Aneignungsprozess. Folglich werden allabendlich und für die Dauer der Aufführungen *temporäre Dokumente* erzeugt, die allerdings wiederum in andere Medien der Wiedergabe eingehen: Kritiken, Diskussionen, (wissenschaftliche) Diskurse.

Nachbar selbst partizipiert an diesen Transfers: In Texten über seine Projekte sowie, ganz konkret, im Weitergeben des künstlerisch Erforschten: Eine gleichsam doppelte Übertragung, wird doch das selbst nur medial durch Filmaufnahmen sowie durch Zeitzeuginnen überlieferte Tanzwissen erneut weitervermittelt. Das Projekt *undo, redo and repeat* der Choreographinnen Christina Ciupke und Anna Till fokussiert genau jene Momente des Weitergebens von vergangenen Tanzereignissen. Einer

⁴⁸ In Hermann Menge/Otto Güthling: *Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Wörterbuch*, Berlin 1911, S. 236.

ihrer Mitwirkenden ist Martin Nachbar, der wiederum als Träger eines Wissens über Dore Hoyer fungiert und hier nun tatsächlich als eine Art lebendes Archiv ›benutzt‹ wird, indem er einen Ausschnitt aus seiner Arbeit an die beiden Künstlerinnen weitergibt, die diesen dann in ihrer Aufführung präsentieren.⁴⁹

In Kürze soll hier noch auf einen Modus der Vermittlung eingegangen werden, der im Aufsuchen herkömmlicher Archive zumeist fehlt: jenem der Sprache und der mündlichen Weitergabe im Sinne einer Oral History.⁵⁰ Denn Nachbar kann befragt werden, er kann direkte Rückmeldungen geben auf nicht Verstandenes, im Hinblick auf Bewegungsdetails, etc. Im Archiv hingegen ist die Möglichkeit der sprachlichen Kopplung auf eine andere Ebene verlagert: jene der Archivarinnen und Archivare, die Hilfestellung geben bei der Suche etwa nach weiteren Dokumenten und Artefakten, wenn das bisher Gesichtete keine befriedigenden Rückschlüsse auf das Vergangene zu geben vermag. Überdies nimmt Sprache als ›Begleitmedium‹ einen wichtigen Raum insbesondere in Rekonstruktionen und Reenactments von Tanz ein: Kaum ein Projekt verzichtet auf die Möglichkeit, das Vergangene nicht nur körperlich, sondern auch verbal zu artikulieren und zu erläutern.

Denkt man den Körper als Archiv, so umfasst diese Konstellation mit hin nicht nur die Ebene der Bewegung, sondern immer auch sprachliche Ausdrucksregister. Da beide, wie bereits bemerkt, nicht ständig zugänglich sind, belassen es viele Choreografinnen und Choreografen mittlerweile nicht mehr bei der Präsentation des Wiedergeholten in Aufführungen, sondern lagern ihre körperlich erarbeiteten Archive wiederum in andere, analoge oder digitale Speicherstätten aus.⁵¹

Das Archiv verspricht sich

Georges Didi-Huberman betont, dass das Archiv und insbesondere seine Artefakte keine Wissens-Garantien zu geben vermögen: Vielmehr umgibt sie »ein endloses Wissen: die unendliche Annäherung an das Ereignis und nicht dessen Erfassen in einer offenbaren Gewissheit«.⁵² Ein Wissen über

⁴⁹ Ich habe die Aufführung am 02.05.2014 in den Sophiensælen Berlin gesehen.

⁵⁰ Vgl. hierzu Jennifer Allen: »*Einmal ist keinmal*. Observations on Reenactment«, in: Sven Lütticken (Hg.): *Life. Once More*, Rotterdam 2005, S. 177–213 und Heike Roms/Rebecca Edwards: »Oral History as Site-Specific Practice: Locating the History of Performance Art in Wales«, in: Shelley Trower (Hg.): *Place, Writing, and Voice in Oral History*, London 2011, S. 171–192.

⁵¹ Vgl. z.B. Christina Ciupke/Anna Till: www.undo-redo-repeat.de/ (zuletzt aufgerufen 30.09.2015).

⁵² Didi-Huberman 2007, S. 12, wie Anm. 31.

Vergangenes lässt sich folglich nicht feststellen, ebenso wenig wie sich das Ereignis einholen ließe, das nur im Abstand und im Archiv-*Handeln* nachträglich erfahren werden kann. Immer schon mit unvollständigen Dokumenten operierend, bedürfe das Wissen der »Einbildungskraft«, so Didi-Huberman,⁵³ welche mithin Überzeugungen von einem Faktenwissen unterwandert.

Folglich ist jeder Gang ins Archiv bereits eine als situativ zu bezeichnende Handlung: ein Tun, das Dokumente und Artefakte sucht, selektiert, versammelt, sie ordnet und immer wieder neu und anders kombiniert, manches auffindet, anderes vergisst und das Gefundene nur in der jeweiligen Situation, die eine Forschungsfrage gestaltet, so und nicht anders platziert – und niemals erneut auf dieselbe Weise.

Eine solche potenzielle Offenheit des Archivarischen wiederum verfolgen Choreografinnen und Choreografen in ihren Engagements mit und um vergangenen Tanz, indem sie ihre Fundstücke der Öffentlichkeit online zur Verfügung stellen: So etwa Jochen Roller, der 2014 versuchte, eine Aufführung der nach Australien emigrierten Choreografin Gertrud Bodenwieser zu rekonstruieren.⁵⁴ In Ermangelung »belastbarer« Materialien wie Filme, Fotografien oder mündliche Berichte entschied Roller schließlich, auf eine Wieder-Aufführung zu verzichten und richtete unter dem Titel *The Source Code* eine Webseite ein,⁵⁵ auf der die disparaten Materialien sowie Interviews und Probeversuche fortan betrachtet werden können. Dabei folgt die Seite keinem hierarchischem Aufbau: Vielmehr sind die Nutzerinnen und Nutzer eingeladen, ihren jeweils eigenen archivarischen Pfad durch das Material zu suchen.⁵⁶ Er kann am Schluss als PDF heruntergeladen werden, um am nächsten Tag, in der nächsten Situation wieder ganz neu und anders begangen zu werden.

Die Idee der prozessualen, offenen Archive, die Foucaults Überlegungen implizieren, und die damit verbundenen Verfasstheit von Dokumenten, die sich auch in ihrer Lückenhaftigkeit gibt, wird also im Tanz als archivarischer »Gegenstand« weitergeführt. Dabei geht es hier nicht mehr um die Opposition flüchtiger Tanz auf der Bühne versus dauerhaftes Artefakt

⁵³ Ebd. Didi-Huberman entwirft diese Vorstellung zum Archiv anhand des sehr konkreten Beispiels verbliebener, teils beschädigter Bild- und Filmdokumente aus der Zeit nationalsozialistischer Konzentrationslager.

⁵⁴ Die österreichische Choreografin Gertrud Bodenwieser (1890–1959) war eine Protagonistin des Ausdruckstanzes und musste 1938 über Kolumbien nach Australien fliehen. Jochen Roller hatte sich zur Aufgabe gemacht, ihre letzte Bühnenproduktion *Errand Into the Maze* (1954) zu rekonstruieren.

⁵⁵ Vgl. www.thesourcecode.de (zuletzt aufgerufen 29.09.2015).

⁵⁶ Freilich unterscheidet sich Rollers Onlinearchiv damit im Grunde nicht von den teils überbordenden, teils mageren Materialsammlungen »klassischer« Archive, allein der Zugang gestaltet sich unkomplizierter.

im Archiv. Verstanden in der Aussagelogik Foucaults entspinnt sich das Archivarische vielmehr in den durch Aussagen gebildeten Diskursen, deren Dokumente ihre materielle Gebundenheit verändern können, wie das Beispiel Gus Solomons Jr. gezeigt hat, oder diese ganz verlassen, bezeichnet man das Tun Martin Nachbars als ein Erzeugen temporärer Dokumente. Archivalien, gerade im und vom Tanz, befinden sich mithin in einem je situativen Status: als (unsichere) Bilder, Filme, Texte, Körper, erinnerte Bewegungen. Wie die (wiedergeholten) Tanzbewegungen sind sie nicht als flüchtig zu verstehen, sondern werden wie diese ›registriert‹, fortgetragen und verändert in den durch sie gebildeten Gedächtnissen, Diskursen und (künstlerischen) Weitergaben. Vom Körper als Archiv zu sprechen, erweitert dabei weniger den Archivbegriff, vielmehr wird das Archiv und seine Zugänglichkeit als ›sichere‹ Bewahrungsanstalt von Wissen einmal mehr auf den Prüfstand gestellt.

Folglich entfalten Archivalien vom Tanz und ihre sich von herkömmlichen Trägern lösenden Dokumente ihre Potenziale im Geflecht ihrer Aussagen, d.h. auch im choreografischen An- und Aussprechen eines vergangenen Moments von Tanz. In jenes Aussagen jedoch schiebt sich, und das zeigt das Auf-Suchen von Tanz ganz explizit, immer auch schon sein Negatives hinein: das Nicht-Sagbare, Nicht-Sichtbare, nicht Wieder-Holbare und Nicht-Darstellbare,⁵⁷ das die Suche über jene entstehenden Lücken weiter herausfordert.

Als Begriff und als Praxis wandert das Archiv insbesondere im Tanz von institutionellen Vorstellungen hin zu einem Archiv-Handeln, das sich in je aktualisierenden Konstellationen immer wieder neu entwirft. Das ›Archiv als Situation‹ zeigt sich dabei sowohl im Aushandeln der jeweiligen Gegenstände vergangener Ereignisse als auch in institutionsüberschreitenden Archivprojekten, deren Körperbewegungen, Webseiten oder Aufführungen temporäre Einblicke in ihre Artefakte gewähren.

Bibliografie

Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* [1998], Frankfurt am Main 2003.

Allen, Jennifer: »*Einmal ist keinmal*. Observations on Reenactment«, in: Sven Lütticken (Hg.): *Life. Once More*, Rotterdam 2005, S. 177–213.

⁵⁷ Giorgio Agamben widmet sich in diesem Zusammenhang der Frage des Sagbaren als Un/Möglichkeit des Bezeugbaren angesichts der menschlichen Katastrophe von Auschwitz. Das Archiv sei hier »die Masse des Nicht-Semantischen [...], das Ungesagte oder Sagbare, das jedem Gesagten allein darum, weil es ausgesagt wurde, eingeschrieben ist«. Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* [1998], Frankfurt am Main 2003, S. 125.

- De Certeau, Michel: »Der Raum des Archivs oder die Perversion der Zeit«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hgg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 113–122.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], Berlin 1997.
- Didi-Huberman, Georges: »Das Archiv brennt«, in: ders./Knut Ebeling: *Das Archiv brennt*, Berlin 2007.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002.
- Ernst, Wolfgang: »Das Archiv als Gedächtnisort« in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hgg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 177–200.
- Foellmer, Susanne: »»Fake it!« Dokument und Museum als Behauptungsfiguren in Performance und Tanz«, in: Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, München (im Druck).
- Dies.: »Reenactments und andere Wieder-Holungen«, in: Frédéric Döhl/Renate Wöhrer (Hgg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014, S. 69–92.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt am Main 1981.
- Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter (Hgg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Köln 2013.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Jeschke, Claudia: »»Updating the Updates«. Zum Problem der ›Identität‹ in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en)«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 69–79.
- Kruschkova, Krassimira: »Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, révérence«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 39–45.
- Lepecki, André: »The Body as Archive. Will to Re-enact and the Afterlives of Dances«, in: *Dance Research Journal*, 2. Jg., H 42 (2010) S. 28–48.
- Menge, Hermann/Güthling, Otto: *Menge-Güthling. Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Wörterbuch*, Berlin 1911.
- Nachbar, Martin: »Spu(e)ren/Lesen. Ein Versuch über das Tanzarchiv«, in: Janine Schulze (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München 2010, S. 122–137.
- Roller, Jochen: *The Source Code*, www.thesourcecode.de (zuletzt aufgerufen 29.9.2015).
- Roms, Heike/Edwards, Rebecca: »Oral History as Site-Specific Practice: Locating the History of Performance Art in Wales«, in: Shelley Trower (Hg.): *Place, Writing, and Voice in Oral History*, London 2011, S. 171–192.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in the Times of Theatrical Re-enactment*, London 2011.
- Schneider, Rebecca: »Document, Hand, and Hail. Gesture and the Limits of the Live«, Vortrag im Rahmen eines Workshops des DFG-Projekts »ÜberReste. Strategien des Bleibens in den Darstellenden Künsten«, Freie Universität Berlin, 08.12.2014.
- Schulze, Janine (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München 2010.
- Schulze, Janine: »Tanzarchive sind Perpetuum Mobiles«, in: dies. (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München 2010, S. 8–17.
- Schulze, Janine: »Lücken im Archiv oder Die Tanzgeschichte ein ›Garten der Fiktionen?« in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 147–153.
- Thurner, Christina/Wehren, Julia (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010.
- Willeit, Simone: »Stolpern und Unzulänglichkeiten. Interferenzen in Tanz-Rekonstruktionen«, in: Christina Thurner/Julia Wehren (Hgg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 47–58.
- www.tanzfonds.de/de/erbe-info16684 (zuletzt aufgerufen 10.09.2015).
- www.tanzfonds.de/de/erbe-jury (zuletzt aufgerufen 28.09.2015).

»Ich mache keine Hierarchien mehr«

LISA BOSBACH und CORINNA KÜHN im Gespräch
mit BORIS NIESLONY über die *Schwarze Lade*,
sein Archiv für Performance-Kunst

In 1981, *The Black Kit* (Die Schwarze Lade) performance archive was founded by a group of artists. They met in Stuttgart, where they launched *Das Konzil I*. Over the following month, about seventy artists came together for discussions and performances, joined by their common objective of overcoming the duality of thinking and doing. Afterwards, Boris Nieslony and the other participants decided to keep the material produced during their month together. Similar to the Ark of the Covenant, they chose a travel chest named *The Black Kit*, which later became the archive. As the archive increased in size over the years, it was in 2000 transferred to the Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon, Switzerland (now Vögele Kultur Zentrum) which had been established by Charles Vögele in 1976. After Vögele's death in 2002, disagreements concerning collecting and archiving resulted in the re-transfer of the material to Cologne in 2008.

LISA BOSBACH: Beginnen wir historisch mit der Entstehung des Archivs. 1981 haben Sie in Zusammenarbeit mit dem Künstlerhaus in Stuttgart das einmonatige Projekt *Das Konzil* realisiert. Im Anschluss daran wurde die Urform der *Schwarzen Lade* für Sie gewissermaßen notwendig. Was können wir uns unter dem Projekt *Das Konzil* vorstellen und was war die *Schwarze Lade* ursprünglich?

BORIS NIESLONY: Es ist für mich ein sehr wesentlicher Faktor zu sagen, dass die *Schwarze Lade* oder das, was ich jetzt »Archiv« nennen würde, nicht meines ist. Das Archiv ist vielmehr im Sinne eines Netzwerks über mehr als dreißig Jahre gewachsen. (Abb. 1–3) Angefangen hat alles im Grunde schon etwas früher, also nicht 1981, sondern Mitte der 1970er Jahre. Nachdem ich ein Kunststudium absolviert hatte, stellte ich mir die Frage, was es heißt, Künstler zu sein. Mir gingen ein paar Gedanken durch den Kopf, und eine Frage wurde ganz wichtig: Was bedeutet es, zu denken, etwas zu interpretieren, etwas mit einem Namen zu belegen? Diese Fragen konkretisierten sich dann in meinem Interesse für kommunizierende Röhren. Mit einer gewissen Arroganz als junger Mensch hatte ich gesagt, ich nenne das *Kommunizierendes Röhrenarchiv*. Es bestand aus Kästen mit Karteikarten, mit denen ich aber – und das ist das ganz Wichtige – zwei wesentliche Punkte verband. Der erste Punkt war: Wie tausche ich mit Menschen Informationen? Und was ist dann die tauschbare

Information? Der zweite Faktor – und der ist fast noch der Wichtigere – war: Das Tauschen der Information braucht einen gewissen Ort, und dieser Ort muss anders definiert werden als durch so einen Kasten oder wie später durch die großen Regale des Archivs. Dieser Ort soll vielmehr die Begegnung sein. Mit dieser Begegnung hängt auch die Frage nach der ›Gabe‹ zusammen: Was kann ich nehmen, was kannst du geben, und wie sieht in dem Sinne die Begegnung als offenes System aus? Wie muss ich Rahmenbedingungen schaffen, damit Menschen zusammenkommen und in dem Zusammenkommen dann auf Informationen zurückgreifen können, die sich in den Kästen befinden?

Ab Mitte der 1970er Jahre fing ich an, Leute einzuladen. Im Jahre 1981 wurde dann eine spezielle Frage brennend, nämlich die, dass ganz viele Personen über ihre Intentionen gesprochen haben, die ich in ihren künstlerischen Arbeiten jedoch nicht entdecken konnte. Das war ein großer Bruch für mich. Ich beschloss, diese Leute an einem Ort in einem Projekt zusammenzubringen und das nannte ich *Das Konzil*. Siebzig Personen waren einen Monat zusammen (vierzig waren eingeladen), jeden Tag vierundzwanzig Stunden. Da ging es um die Auseinandersetzungen: Was wird gedacht, und wie zeigt sich das dann im Tun? Und was ist daraus zu lernen im Sinne einer zukünftigen Form künstlerischer Praxis und theoretischen Denkens?

LB: Dreißig Tage ein Zusammenkommen von insgesamt siebzig Personen. Es wurde nicht nur gesprochen, es kam auch Material zusammen, das im Anschluss aufgehoben werden sollte, und dafür benötigten Sie einen Ort. Sie haben sich dann dazu entschlossen, dieses Material in der sogenannten *Schwarze Lade* zusammenzuführen, die, um darauf zurückgreifen zu können, zu den zukünftigen Treffen mitgenommen werden sollte und folglich weiter wuchs.

BN: Hier komme ich wieder auf einen früheren Gedanken zurück: Wie sieht ein Raum oder ein Ort aus, der in sich ganz offen ist, wo Begegnungen zwischen materiellen, ideellen und mentalen Dingen möglich sind und neue Dinge entstehen? Diese Kontinuität, dieser Prozess des immer Weitergehens und Weiterentwickelns war mir wichtig, so dass wir gesagt haben, das war das *Konzil I*. Das *Konzil II* folgte 1982. Es ging einfach immer weiter und das wollten wir auch so. Doch was sollten wir mit dem ganzen Material machen? Nach verschiedenen verrückten Ideen kamen wir zu dem Gedanken, dass es bei den alten Israeliten eine Art tragbare Batterie gab: die Bundeslade. Dieser vergleichbar dachten wir an einen energetischen Behälter oder eine Batterie, die von Treffen zu Treffen mitgenommen wird, ihre Wirksamkeit entfaltet und an Umfang zunimmt. Wir



Abb. 1 *Die Schwarze Lade* – Aufnahmen des Archivs in der Kyllburgerstraße 16, Köln. Fotografie und Copyright: Boris Nieslony.

entschieden uns für eine tragbare, schwarze Lade. Und wie es dann darum ging, wer diese baut, haben sie mich alle angeguckt. Ich war nicht daran interessiert dies zu tun, ich bin auch kein Archivar von Beruf aus. Aber als die Entscheidung getroffen war, empfand ich sie als eine Verpflichtung im Sinne der »Gabe«.

LB: Wie lässt sich das Material beschreiben, das anfänglich eingegangen ist und das, wenn auch zunächst nicht intendiert oder absehbar, den Grundstein für das heutige Archiv gelegt hat?

BN: Wenn man klassische Archivbegriffe nehmen würde, würde man sagen, das waren Relikte von verschiedenen Performances. Das waren kleine Kunstwerke, die im Laufe der Zeit entstanden sind. Es waren da auch achtzig Tonbänder mit den ganzen Gesprächen des Monats, Videos, Briefe und Konzepte von den Anwesenden. Es gab einen Fußball – viele haben Fußball gespielt – und andere Relikte. Solche Dinge, das alles zusammen, bekam dann auf einmal ein eigenes Potenzial. Das finde ich einen ganz wichtigen Begriff – »Potenzial«. Da spreche ich nicht so gerne vom Archiv, da spreche ich vom Potenzial der verschiedenen Darstellungsweisen und Medien.

LB: Ist anfänglich das Material hauptsächlich aus diesen regelmäßigen Treffen gewachsen, oder haben auch schon zu der Zeit andere Personen bewusst Material hineingegeben? Ab einem gewissen Zeitpunkt war der Umfang der Materialsammlung zu groß, um die Lade zu jedem Treffen mitnehmen zu können. Können Sie zeitlich benennen, wann Sie selbst angefangen haben, aktiv und systematisch zu sammeln, und wann Sie die zu Beginn noch kleine transportable Lade als ›Archiv‹ begriffen haben?

BN: Im Grunde habe ich schon immer systematisch gesammelt, aber es wuchs damals noch relativ langsam, weil es nur von Treffen zu Treffen ging und noch nicht so viele Leute dazukamen. Aber trotzdem wuchs der Umfang von 1984 bis 1990 auf sechs schrankartige Kästen, und das Transportieren wurde immer schwieriger, so dass auch die Frage eines permanenten Ortes wichtig wurde. Vorher war ich eher nomadisch mit der *Schwarzen Lade* unterwegs. Das war auch ein wichtiges Prinzip, um die international Beteiligten und die Netzwerke als Knoten zu binden. Es musste einen Ort für die *Schwarze Lade* geben. Das war ungefähr 1990. In dieser Zeit explodierte dann auch die Kommunikation mit ganz vielen Personen, die neu hinzukamen. Die Netzworkebildung und ihre Erweiterung wurden systematisiert. Organisationen und Projekte wurden gefunden, oft in Bezug auf *Das Konzil*.

Ab diesem Zeitpunkt standen zunehmend theoretische Fragen an, die waren bis 1990 nicht ganz so wichtig. Anfangs lief auf der einen Schiene die Theorie und auf der anderen das Organisieren, um die Leute praktisch zusammenbringen. Und nun kamen diese beiden Aspekte zusammen. Damit tauchten bei mir auch Fragen an die Künstlerinnen und Künstler auf, wie die folgende: Du sprichst von Performance, was meinst du, wenn du über Performance sprichst? Daraufhin bekam ich meistens Märchen erzählt. Da fiel auf, dass da etwas schief läuft. Im Jahre 1995 habe ich die Entscheidung getroffen, die *Permanente Performance Art Konferenz* zu entwickeln, um Theorie und Praxis zu diskutieren. Bis jetzt haben wir fünfzehn Konferenzen in Europa und Asien realisiert, die thematisch aus der Auseinandersetzung und aus Kooperationen mit verschiedenen Leuten und Organisationen entstanden sind.

Ich bin das Archiv durchgegangen und realisierte, dass etwa 160 verschiedene Definitionen von ›Performance‹ vorlagen. Ich wusste, dass ich diese Begriffe mit den Leuten, den Namen, der Praxis und den Zusammenhängen irgendwie in einen Kontext bringen muss. Wie, wusste ich nicht genau. Dafür habe ich im Internet recherchiert und bin zwischen 1996 und 1997 auf den Namen des Diagrammatikers Gerhard Dirmoser gestoßen, der sich u. a. mit Kontext beschäftigt. Ich habe dann erst einmal nur das



Abb. 2 *Die Schwarze Lade* – Aufnahmen des Archivs in der Kyllburgerstraße 16, Köln. Fotografie und Copyright: Boris Nieslony.

Material im Sinne von Listen herausgeholt und Dirmoser hat mit mir aus diesem Potenzial heraus das Diagramm *Performance Art Kontext*⁵⁸ (siehe Innenseite Buchcover) entwickelt, das in den Jahren von 2000 bis 2001 fertiggestellt wurde. Dieses Diagramm stellt die sichtbaren und unsichtbaren Beziehungen in den Kontexten der Performance-Kunst dar.

Corinna Kühn: Gerade haben Sie dargestellt, dass das Archiv eher zufällig in Ihren Besitz gekommen ist und Sie es nicht unbedingt verwalten wollten. Trotzdem haben Sie dann einfach weitergemacht und bestimmte Entscheidungen getroffen, bestimmte Dinge gesammelt und bestimmte Dinge nicht gesammelt. Wie war dabei Ihre Vorgehensweise? Hat sich über die Zeit eine Systematik entwickelt? Wie können wir uns das Archiv heute vorstellen? Geben Sie uns noch ein paar Informationen, so dass wir ein besseres Bild der *Schwarzen Lade* erhalten, bevor wir auf das Diagramm zu sprechen kommen.

⁵⁸ Gerhard Dirmoser/Boris Nieslony: *Performance-Art-Context* (2000–2001), Diagramm: URL: www.asa.de/research/kontext/ (zuletzt aufgerufen 09.11.2015).

BN: Es handelt sich um gesammeltes Material, Dokumente und Informationen von Veranstaltungen, von verschiedenen Performances der verrücktesten Art und Weise, öffentlich und privat: Menschen in Begegnung mit anderen Menschen im Sinne eines Tuns, einer Tätigkeit, eines Auftritts, einer Form von Präsentation oder Repräsentation. Wenn Diskussionen geführt wurden und Begriffe fielen, die mich interessierten, die ich in Bezug zu Performance sah, habe ich angefangen, Informationen dazu zu sammeln, wie beispielsweise die ›Gabe‹. Inzwischen gibt es 800 Begriffe, die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts von den historischen Avantgarden sowie vermehrt seit 1945 in den Kontexten von Performance-Kunst verwendet wurden. Zu diesen 800 Begriffen habe ich versucht, Material und Informationen zu finden, die etwas darüber aussagen. Es gibt auch Leute, die sich ganz gezielt mit einem Begriff beschäftigt haben und ganz gezielt Bücher oder Texte gefunden oder geschrieben haben. Diese wurden anschließend zu mir geschickt und ich sammelte sie. Wenn jetzt jemand zu mir kommt und gezielt etwas sucht – sagen wir einmal zum Thema ›Tisch‹ –, dann kann ich sagen, da gibt es das und das als Theorie, da gibt es die und die Überlegung dazu, die und die Personen haben die und die Projekte mit ›Tisch‹ gemacht. Da gibt es eine politische und eine soziologische Ebene dazu. In diesem Moment wird ein Potenzial an Informationen fassbar und erkennbar. Einige Leute haben daraufhin auch angefangen, selbst Dinge mit ›Tisch‹ zu tun. Ganz wichtig ist mir auch die Möglichkeit, politische Hierarchien zu unterlaufen. Heute zählen vor allem die Stimmen der ›wichtigen‹ Personen, die mit ihren Performances das und das gesagt haben. Dabei ist einfach klar, dass in den 1970er Jahren weltweit vonseiten der ganzen Artist-Run-Spaces und deutschlandweit vonseiten der Künstlerhäuser und Selbsthilfegalerien unglaublich viel gedacht, entworfen und bewegt worden ist, die dann im Mainstream gar nicht mehr auftauchten. Meine Reaktion auf diese Beobachtung war: Sammeln und Bezüge erstellen! Das war ganz wichtig: Die und die Künstler-Organisation hat das und das angefangen, bis irgendwann existiert und das und das gemacht oder existiert bis jetzt noch. Wenn heute zu parallelen Entwicklungen oder zu laufenden Organisationen im Zusammenhang mit Performance-Kunst recherchiert wird, da ist mein Archiv mit eines der Besten weltweit. Ab etwa Mitte der 1970er Jahre ist Material da.

CK: Durch das a-hierarchische Sammeln wollten Sie auch etwas sichtbar machen, was sonst unsichtbar ...

BN: ... was sonst ganz schwer sichtbar wird. Für mich ist das ein politischer Gedanke, diesen Leuten eine Stimme zu geben. Denn diese Leistung, die



Abb. 3 *Die Schwarze Lade* – Aufnahmen des Archivs in der Kyllburgerstraße 16, Köln. Fotografie und Copyright: Boris Nieslony.

sie erbracht haben, ist großartig. Das ist eine eigene Geschichte und eine eigene Geschichte des Geschichten-Erzählens als lebendes Archiv.

LB: Kann man nicht auch sagen, dass Ihr Archiv erst rückblickend als a-hierarchisch zu bezeichnen ist, da manche der Künstlerinnen und Künstler heute nicht mehr bekannt sind, was zu der Zeit nicht abzusehen war? Oder was genau meinen Sie mit »a-hierarchisch« – dass auch zu kleineren Veranstaltungen oder um den Begriff »Performance« herum gesammelt wurde?

BN: Es ist eine politische Ebene. Bei dem Performance-Kollektiv *Black Market International* (ab 1985) versuchen wir die a-hierarchische Arbeitsweise in den Performances umzusetzen. Wir brauchen keine Regisseure, niemanden, der über uns ist. Wenn wir zusammenkommen, uns begegnen, wird nicht gesagt, wer was wie zu machen hat. Nein. Offen. Das meine ich auch politisch. All diese Phänomene meine ich auch im Sinne des Archivgedankens. Ich mache keine Hierarchien mehr oder nur so flach wie möglich. Ich würde ja lügen, wenn ich sage, es geht ohne – aber es geht so flach wie möglich. Das Tun, das Handeln, die Bewegung einer Person

sind es wert, gesehen zu werden und dies in jedem Lebenszusammenhang, egal in welcher Kultur oder Zivilisation.

LB: Und wie spiegelt sich die Zusammenarbeit dann im Archiv in Form von Relikten, Artefakten und Dokumenten wider? Was würden wir in einer dieser Kisten konkret vorfinden?

BN: Wenn eine Person eine Performance gemacht hat und sagt mir beispielsweise, ›Dieses Kleid habe ich in der Performance benutzt.‹ Dann frage ich, ›Gibt es da auch eine Beschreibung dazu, gibt es ein Foto?‹ Damit man weiß, wie man diese Relikte definieren kann. Alles wird aufgenommen. In dem Moment bin ich einfach nur einer, der sagt, ›Gut, das ist vernünftig, das kann ich so nehmen.‹ Wenn nicht, ›Bitte ändere etwas an der Dokumentation, damit ich es aufnehmen kann.‹

LB: Die Vorgehensweise würde ich erst einmal als passiv bezeichnen. Passiv in dem Sinne, dass etwas zu Ihnen kommt, weil man denkt, bei Ihnen ist es in guten Händen und Sie die entsprechenden Räumlichkeiten haben. Daneben sammeln Sie auch aktiv. Heute gehen Sie hauptsächlich aktiv vor, Sie recherchieren, bestellen, kaufen und tauschen.

BN: Ach so! Die Erweiterung des Archivs, ja! Alles was immer ich an Geld erhalte, wird ins Archiv gesteckt. Ich brauche sonst auch nichts...

CK: Ursprünglich war die *Schwarze Lade* mobil und dynamisch. Auch wenn sie heute nicht mehr in der Form transportabel ist, beinhaltet das gegenwärtige Archiv weiterhin die Funktion des Austauschs und den Netzwerkgedanken. Können Sie zu den verschiedenen Manifestationen des Archivs noch etwas sagen: Auf der einen Seite gibt es die materiale Skulptur, die im Raum physisch sichtbar ist, und auf der anderen Seite das soziale Moment, das Sie auch ›Skulptur des öffentlichen Interesses‹ oder ›soziale Skulptur‹ genannt haben.

BN: Es war eine ›Skulptur des öffentlichen Interesses‹ in der Zeit, in der ich die Lade auch transportiert habe. Bei jeder Veranstaltung, die eben möglich war, habe ich auch versucht, Bürostunden anzubieten. Ich war dann so und so viele Stunden da und stand als Ansprechpartner zur Verfügung. Wenn mich jemand fragte, ›Gibt es etwas in der Richtung XY – ich suche etwas dazu?‹, so sagte ich, ›Ja, Moment, da kenne ich jemanden‹ oder ›In dieser Schachtel gibt es etwas darüber.‹ Es gab Informationsaustausch, oder die Leute haben sich einfach nur hingesetzt, und so entstand die ›Skulptur des öffentlichen Interesses‹. Heute ist das Archiv nicht mehr transportabel. Stattdessen gibt es eine Wohnung in Köln, zur Recherche und mit Übernachtungsmöglichkeit.



Abb. 4 *Die Schwarze Lade*, Ausstellungsansicht (Ausschnitt), Ausstellung im Rahmen der einwöchigen Präsentation von *Black Market International* mit Auftritten, Experimenten, Netzwerktreffen, Präsentation der Schwarzen Lade und Workshops, 15.11.–21.11.1998, OK Offenes Kulturhaus, Linz. Fotografie und Copyright: OK Offenes Kulturhaus, Linz.

LB: Als das Archiv immer größer wurde, haben Sie es bis 1998 regelmäßig auch im Ausstellungskontext gezeigt. Das Besondere an dieser Form der Präsentation ist, dass nicht Artefakte aus dem Archiv gezeigt wurden, sondern das gesamte Archiv selbst. Was war Ihr Gedanke, das gesamte Archiv auszustellen? Wie war der Umgang der Besucherinnen und Besucher mit dem Archiv und welche Rolle haben Sie dabei gespielt? Waren Sie selbst auch anwesend?

BN: Ich war immer mit anwesend. Zuletzt wurde das Archiv 1998 in Linz ausgestellt. (Abb. 4) *Black Market International* war eingeladen, dort eine Woche zu arbeiten. Wir haben Gäste eingeladen, die gekommen sind und mitgemacht haben. Wir hatten die große Chance, auch die andere Potenzialität, mit der ich mich beschäftigt habe, zu realisieren. Das heißt, wir haben Begegnungsperformances gemacht, wir haben unsere Solos gemacht, wir haben Workshops gemacht, wir haben Diskussionen gehabt: diese umfassende Form zwischen Praxis und Theorie, die ich auch ganz am Anfang beschrieben habe. Was mich interessiert, ist, dass auch ein Raum geschaffen

wird, wo alles zusammenkommt und man schaut, was dann passiert. Im Zentrum stand das Entwickeln, das Im-Prozess-Sein, all diese Phänomene in sich aufzunehmen, zu verarbeiten und neu auszudrücken. Durch die Art und Weise, wie man auftritt, durch die Art und Weise, wie man über Dinge spricht, wenn man auf einmal etwas Neues erfahren hat, diese Art von Prozess, Veränderung und Entwicklung – das ist es, was ich liebe!

CK: Sie haben jetzt beschrieben, wie Sie mit dem Archiv gearbeitet haben, zum Beispiel in der Ausstellung. Aber sie arbeiten ja weiter mit und in dem Archiv und begreifen das Archiv auch als Wissensgenerator. Wir haben heute⁵⁹ auch schon einmal über Archive als Produktionsstätten gesprochen, jetzt könnten wir einen Blick auf eines der Diagramme werfen. Was noch einmal auf andere Art und Weise zeigt, wie Sie mit dem Archiv umgehen und was Sie darunter verstehen, denn das betrifft auch Ihre Arbeit am Begriff selbst.

BN: Ich bin ja so ein glücklicher Mensch, dass ich im Internet den Diagrammatiker Gerhard Dirmoser kennengelernt habe, wirklich zufällig gefunden. Er beschäftigt sich mit dem Thema Kontext und ich suchte nach Darstellungen von Kontext. Er kam zu mir nach Köln, und dann haben wir angefangen. Ich hatte damals etwa 160 verschiedene Begriffe aufgelistet, die sich auf Performance-Kunst beziehen. Im gesamten Diagramm sind 900 Performancekünstler und Performancekünstlerinnen und 400 Theoretikerinnen und Theoretiker aufgeführt. Das ist das Wunderbare an Dirmoser, dass er diese Sachen machen kann. Wir haben diskutiert: Wie sieht ein Diagramm aus? Ist das ›präsentieren‹ oder ›repräsentieren‹? Wissenschaftlich heißt das ja ›repräsentieren‹. Es waren fünf, sechs Jahre Auseinandersetzung, und dann haben wir es 2000 bis 2001 fertiggestellt. Und diese Form der Zusammenarbeit ist ja einmalig! Im Anschluss hat er ein weiteres Diagramm über ›Atmosphäre‹ erstellt. Anschließend haben wir uns mehrere Jahre mit dem Stellenwert von Verben auseinandergesetzt: Was ist ein Verb, was ist der Akt des Tuns, was ist das Tun selbst? Wir hatten wirklich einen intensiven Disput, und auf einmal hatte er ein Diagramm über Verben gemacht. Ein wunderschönes Diagramm. Das Kontext-Diagramm war auf jeden Fall die erste Transformation. Aus dem Archiv heraus wurde Wissen generiert. Wissen als Werkzeug. In dem Moment haben wir auch die Begrifflichkeiten voneinander abgegrenzt: ›Performance‹, ›Akt‹, ›Aktion‹, etc.

⁵⁹ Gemeint ist die internationale Tagung »An den Grenzen der Archive«, die vom 05.–07.02.2015 an der Kunsthochschule für Medien Köln stattfand, und auf der das vorliegende Buch basiert.

Ein Beispiel: Da gibt es den Begriff »Agit-Pop«. Nun interessiert es mich einfach zu wissen, dass dieser Begriff um 1962 in Aachen aufgekommen ist, dort von 1964 bis 1967 eine ganz gewisse Geschichte hatte und danach verschwunden ist. In Aachen hatte er eine politische Ebene, und da gibt es ein Ikon. Dieses Ikon ist Joseph Beuys mit dem Kreuz und der blutenden Nase. Oder der Begriff »Happening« (1958). Bereits 1965 hat Allan Kaprow gesagt, »Ich nenne meine Arbeiten nicht mehr »Happening«, denn wie die anderen damit umgehen, hat nichts mehr mit dem zu tun, woher es, meiner Definition nach, kommt.« Ich versuche, mit meinem Archiv Begriffsgeschichten zu erfassen, das Leben der Begriffe aufzuzeigen, wie sie irgendwo anfangen und irgendwo enden – oder auch nie ganz zu Ende sind. In dieser Hinsicht generiert ein Archiv Wissen. Ich müsste zehn Leute haben, nur um die Begriffsgeschichten zu untersuchen, die Begrifflichkeiten, die Geschichte jedes einzelnen Begriffes, der irgendwo auftritt. Bis heute habe ich 260 oder mehr Begriffe gefunden, weil immer wieder Theoretiker, Historiker, Kritiker oder Künstler sagen: »Ich habe noch eine andere Definition von »Performance.« Spannend ist auch die Geschichte des Begriffs »Sinn«.

CK: Sie hatten das Archiv im Jahr 2000 an die 1998 in der Schweiz gegründete *Stiftung Charles und Agnes Vögele* übergeben. Das Archiv hat eine bestimmte Zeit in der Schweiz verbracht und ist im Jahr 2007 wieder zu ihnen zurückgekehrt. Was waren Ihre Beweggründe für die beiden Entscheidungen – sowohl das Archiv wegzugeben als auch es wieder zurückzuholen?

BN: Ich fand es gut, Charles Vögele getroffen zu haben, der begeistert war von dem Archiv und der Idee, es in seine Stiftung zu integrieren. Ich hatte den Eindruck, es raubt mir zu viel Zeit, da ich mehr Forschung machen wollte. Archivierung ist harte Arbeit. Charles Vögele hat das Archiv in seine Stiftung aufgenommen und versprochen, vor Ort weiterzusammeln, zu bewahren und das Material der Forschung zugänglich zu machen. Dann ist er kurz darauf gestorben, und es gab – wie so oft – einen Erbstreit und Interessenskonflikte. Durch diesen Interessenskonflikt hat sich das Archiv nicht mehr weiterentwickeln können. Künstlerinnen und Künstler haben mich schließlich angeschrieben und gesagt: »Ich schicke da was hin und kriege keine Antwort. Ist es angekommen, ist es nicht angekommen?« Ich habe daraufhin mit ihnen abgemacht, ich sammle weiter und ich werde das schon irgendwie zu Gunsten des Archivs klären. Nach sieben Jahren hatte ich wieder so viel gesammelt, im Grunde fast noch einmal das gleiche an Quantität, was ich in die Schweiz gegeben hatte. Schließlich habe ich der Stiftung geschrieben, dass ich es sinnlos finde, dass das Archiv

dort steht, dass ich es zurückhaben möchte und dass ich es gerne mit der Erweiterung zusammenbringen würde. Nach einem Jahr schwierigem Hin und Her habe ich es ziemlich plötzlich zurückbekommen, und jetzt ist einfach alles zusammen, und das finde ich ganz hervorragend, auch für die vielen Leute aus dem Ausland, die nach Köln kommen und recherchieren möchten und können.

LB: Die *Schwarze Lade* war, als Sie das Archiv in die Schweiz gegeben haben, relativ klein. Es hat nur neun dieser Regalelemente umfasst. Ab 2008 ist das Archiv explosionsartig auf die gegenwärtige Größe angewachsen. Aktuell umfasst es mehrere Räume, die bis unter die Decke gefüllt sind. Wie erklären Sie sich das explosionsartige Anwachsen des Archivs? Liegt es an Ihrem persönlichen Interesse, haben sich Ihre Schwerpunkte verschoben, oder sind es äußere Faktoren gewesen, die das Weitersammeln begünstigt haben?

BN: Man kann sagen, es war die Netzerkennung. Im Prinzip fing ich schon 1981 im Rahmen von *Das Konzil* mit der Netzerkennung an. Später haben mich Leute zum Beispiel nach Thailand eingeladen, und dann sind wir mit dem Auto zwei Tage durch Thailand gefahren und haben miteinander geredet, und danach gab es dann das ›Asiatopia‹, eines der wichtigsten Performance-Art-Festivals, die es in Asien gibt. Wenn ich sage ›Netzwerk‹, meine ich wirklich die ganze Welt, ich kenne überall wunderbare Menschen, die den Austausch organisieren, ihn lieben und als Zentrum ihrer Aktivität sehen. Ich habe immer den Kontakt gesucht, gefragt, was macht ihr, wie macht ihr das, darüber will ich mehr wissen. Sie haben mir etwas dazu geschickt, und ich habe sie eingeladen – das europäische Austauschprojekt *Current Affairs* zum Beispiel entstand daraus und läuft seit etwa 1990. Das ändert sich jetzt, aber das ist natürlich eine andere Geschichte: die Digitalisierung, Facebook usw. – meine größten Feinde. Manche Leute schicken mir nichts mehr, sondern sagen, wenn du etwas wissen willst, schau' nach auf Facebook, Twitter...

CK: Wo sehen Sie die Zukunft Ihres Archivs? Wir haben während der Tagung viel über die Digitalisierung gesprochen. Haben Sie Pläne, was die Digitalisierung betrifft, oder nehmen Sie sich da mit ihrem Archiv heraus? Wo sehen Sie die Stärken und Besonderheiten Ihres Archivs?

BN: Wenn jemand kommt und sagt, ›Ich digitalisiere das Archiv!‹, sage ich ›Danke, mach' das!‹ Ich habe das Geld nicht. Wenn ich das Geld hätte, würde ich es sofort finanzieren. Ich würde aber trotzdem darum bitten, dass alles, was auf Papier existiert, erhalten bleibt. Ich werde darauf bestehen, weil ich der Elektronik nicht traue. Die Idee, dass man ein Archiv

auf hunderten von verschiedenen Servern lagern kann, beunruhigt mich. Das Problem ist nicht, dass einer der Server mal zusammenbricht oder fünf oder hundert, aber ich finde es wunderbar, wenn die Leute sich hinsetzen im Archiv und eine Kiste nach der anderen aufnehmen und hineinschauen. Wenn ich sie hingegen sehe, wie sie im Internet surfen, was sie alles überspringen, was sie ausblenden ... Das ist dann eine Aufgabe für mich, wenn Leute kommen und sagen, »Ich suche das und das«, dass ich auf eine sehr vernünftige, leicht überschaubare Art und Weise sage, »Das ist das, was du suchst«, das ist eine Aufgabe von mir als einem Archivar.

LB: Dankeschön. Gibt es Fragen aus dem Publikum?

Publikum: Ganz herzlichen Dank für den Einblick in dieses, wie ich finde, großartige Projekt. Ich bin noch ganz überwältigt von diesem Diagramm, das ja ein Doppeltes vermittelt: Einerseits sieht dieses Bild aus wie ein Auge, fast wie ein panoptisches Auge, aber gleichzeitig vermittelt es auch die völlige Unmöglichkeit alles zu sehen, weil es Begriffskluster enthält, durch die ich mich gar nicht übersichtlich – mit einer Idee der Übersichtlichkeit – hindurchbewegen kann. Diese doppelte Verfasstheit finde ich ziemlich interessant. Ich würde gerne eine kleine Frage stellen. Sie hatten gesagt, dass das Archiv unter anderem aus Relikten bestehen würde. Sie meinten, dass es unterschiedliche Materialien sein könnten, aber auch kleine Kunstwerke. Mich würde interessieren, ab welchem Moment wird ein Kunstwerk zu einem Relikt? Wird es dazu, weil es in dem Archiv ist und wann findet dieser Wandel statt? Oder kann es sich auch wieder zurückverwandeln?

BN: Das ist etwas, was außerhalb von mir selbst liegt, aber wenn Leute kommen und mir ein Foto geben von einer Performance, die sie gemacht haben, und das signieren oder sogar dazu schreiben »Für Boris« und das als ein Kunstwerk aus ihrer Produktion bezeichnen, dann nenne ich das auch so. Ich persönlich bin aber der Meinung, dass jedes Element, was im Archiv ist, in sich selbst als Wertigkeit allen anderen Elementen gleichwertig ist. Ich versuche es auf jeden Fall als solches zu achten. Jedes Element hat den gleichen Status, auch eine Email. Auch das sind Entscheidungen – wenn jemand eine Email sendet, wo etwas über das Denken vermittelt wird. Warum eine Performance so und nicht anders gemacht wird oder warum das so und nicht anders organisiert wird oder was für ein philosophischer Zusammenhang das ist, wenn etwas so und nicht anders gemacht wird. Jede Email, die ankommt, wird aufgenommen und *steht* als Wert.

Publikum: Vielleicht habe ich meine Frage falsch formuliert. Ich wollte nicht fragen, wann etwas wert wird in Ihr Archiv einzugehen. Das verstehe ich

schon, diese Art der Gleichwertigkeit. Ich habe mich nur auf einer anderen, auf einer Kategorienebene, gefragt: Wenn ein Kunstwerk – vielleicht ein Objekt, das in einer Performance benutzt wurde – in Ihr Archiv eingeht, ist das dann noch von der begrifflichen Kategorie her ein Kunstwerk, das ich mir angucke? Oder ist es ein Relikt, ein Dokument von etwas, was mal Kunst war? Oder ist das dann bei Ihnen einfach ein Kunstwerk?

BN: Aus dieser Diskussion ziehe ich mich völlig heraus. Und zwar ziehe ich mich deswegen heraus, weil die Interpretation von jeder Person, die sich das anschaut, drin ist. Ich versuche, etwas für mich selbst so wenig wie möglich als Kunst zu definieren. Weil ich glaube, dass diese ganze Auseinandersetzung, wie man etwas tut, diese ganze Art der Aktivitäten, dieses leibliche Zeigen, wie man etwas auf dieser Welt sieht und zu tun hat, für mich weit über die Kunst hinausgeht. So wie ich Kunst kennengelernt habe, wie ich studiert habe, dieses letzten Endes an der Signatur haftende Wertsteigerungsobjekt interessiert mich nicht mehr so. Es existiert und ich weiß, dass es existiert, aber ich persönlich finde, dass das Objekt noch mehr ist ... Das hat für mich einen anderen, mentalen Wert, es ist für mich auch ein organisches Phänomen. Zum Beispiel hat man gesehen, wie ein Mensch in einer Performance gezittert hat, und auf einmal wird das Kleid in dieser Performance zerrissen und am Ende habe ich einen Wert in der Hand – den Wert eines gesehenen und doch unberührbaren Sinns. Toll!

Publikum: Ich habe eine Frage, die vielleicht nicht mehr mit den Inhalten zu tun hat, sondern wirklich auch mit der Grenze. Mir scheint, Ihr Archiv hängt sehr an Ihrer Person. Dies zeigte sich ja auch an der Stiftung Vögele, die Sie baten, Ihr Archiv wieder zurückzugeben. Was ist, wenn Sie nicht mehr sind? Wie wird dann das Archiv weiterleben? Das Archiv könnte ja schon ohne Sie existieren, aber im Moment scheint es doch sehr an Ihnen zu hängen.

BN: Es gibt einige Leute hier, die sagen, sie würden gerne einen Ort finden, wo das funktioniert. Es gibt einige Ideen, was von dem Archiv verlangt wird. Es gibt Leute, die würden sagen, sie kaufen es, die dann aber nur die guten Dinge behalten und alles andere wegwerfen. Das Archiv soll jedoch als Forschungsstätte bestehen bleiben. Und da gibt es einige Leute, die jetzt mit mir denken, wie wir das machen könnten. Und ich glaube schon, dass wir da in Bewegung sind und hoffe, dass wir das irgendwann mal hinbekommen. Leider haben bisher fast alle Institutionen abgewunken. Verständlich, weil es einfach zu groß ist und zu viel Geld kostet. Jetzt ist es erst mal so. Also wie bekommt man es hin? Da sind wir am suchen. Es sind Leute gekommen, die haben einen Monat im Archiv geschrieben und

Informationen gesammelt. Und es ist wichtig, dass hinter jeder Information auch eine Person steht. Es waren Leute da, die haben eine Information erhalten und wussten, an welche Leute sie sich weltweit wenden müssen, um über dieses Thema mehr zu erfahren. Das ist ja das, worum es geht, was ich ganz wichtig finde. Dass das nicht einfach nur ein abstraktes Archiv, abstraktes Archivgut, ist, sondern dass das ein Organismus ist, menschengebunden und zur Performance hingewendet.

Publikum: Ich ergänze das noch. Ich glaube, es gibt viele Bestandteile in diesem Archiv, wie Kataloge etc., die auch sonst verfügbar sind. Was das Archiv wirklich auszeichnet, ist eben das Netzwerk. Also wenn man da ist, das ist eigentlich das Hauptarchiv und die Festplatte ist im Moment noch das Gehirn von Boris Nieslony. Das muss man sozusagen irgendwie transparenter machen und dem Archiv diese Netzwerkgedanken wieder zurückgeben, so wie das ursprünglich mal in seinen Anfängen als kleine Kladde gedacht war.

Publikum: Thema Internetzeitalter. Sie haben ja sehr früh angefangen zu sammeln und Sie haben eben gesagt, dass es Ihre Hauptintention war zu fragen, »Wie tausche ich mit Menschen Informationen aus?« und dafür einen Raum zu bieten. Gab es da einen Moment, so eine Art Schlüsselerlebnis, als das Internet aufkam, wo Sie sich darüber bewusst wurden, »Was ich hier mache ist ja total anachronistisch«. Was ging da in Ihnen vor?

BN: Ich liebe Anachronismus! Es gab diesen wunderbaren Menschen, der hieß George Kubler. Er hat *The Shape of Time* (1962) geschrieben, ein extrem wunderbares Buch, und gesagt, alles hat schon immer existiert, nichts ist neu, sondern alles existiert in der Zeit, ist da. Nur unsere Unfähigkeit, das alles wahrzunehmen, definiert etwas, was Jetztzeit ist. Als das Internet aufkam, haben wir das gleich genutzt. Ich habe einen wunderbaren Freund, der das gleich kapiert hat, und er hat gesagt: »Stopp – wir haben das für uns zu nutzen«. Und wir haben bereits ziemlich früh im Internet Listen gemacht mit den Verlinkungen auf andere Performancekünstlerinnen und Performancekünstler, die auch schon ganz früh dran waren. Auf einmal gab man sich eine Präsentationsebene, eine Plattform, zeigte sich als Performancekünstler. Wir waren einige der ersten, glaube ich, die das gemacht haben. Ich habe es so gut als möglich genutzt. Nur jetzt bin ich nicht mehr ganz in der Lage, allem zu folgen. Deshalb muss ich das Archiv auch bald weggeben. Es übersteigt meine Energie, es übersteigt einfach die Möglichkeiten einer Person. Das müssen heute mehrere machen und auch Leute, die ganz frisch mit dieser Technik anfangen. Danach suche ich und hoffe, dass es mir irgendwann gelingt, auch in Zukunft zu sagen: »Da gibt es ein Bett, da gibt es eine Dusche und da gibt es das Archiv. Forscht!«

Das Archiv befindet sich heute an zwei verschiedenen Standorten in Köln: Kyllburgerstraße 16 und Boltensternstraße 16. Rechercheterminale können nach Absprache in der Kyllburgerstraße stattfinden.

Weitere Informationen:

Webseite der *Art Service Association European* (ASA): URL: www.asa.de (zuletzt aufgerufen 09.11.2015).

Dirmoser, Gerhard/Nieslony, Boris: *Performance-Art-Context* (2000–2001), Diagramm: URL: www.gerhard_dirmoser.public1.linz.at/A0/Perform_Basis06_A0.pdf (zuletzt aufgerufen 09.11.2015).

Spaziergänge 1917, 2012. Robert Walsers operative Archive

FRIEDRICH BALKE

1917, in the middle of the First World War, Robert Walser published his rather long novella *The Walk*, which focuses on a practice which Walser favoured most besides writing novels and prosaic miniatures: walking and hiking. The British directors Siobhan Davies and David Hinton have carried out a complex visual dramatization of Walser's novella in their experimental film *All This Can Happen* (2012). This encounter between literature and film takes place as a complex audiovisual montage of recited text passages and collected visual material that stems exclusively from silent movie archives. *All This Can Happen* works with visual and acoustic material exactly in the same way as Walser does when collecting his perceptual findings and transforming them into literary episodes and monstrous enumerations of persons, objects and movements.

I. Unverhoffte Wiederkehr

Als Walter Benjamin 1929 einen kurzen Text über Robert Walser veröffentlichte, verwies er nicht nur auf die ›verkommenen Helden‹, die seine Texte bevölkern, Tagediebe, Strolche und Nichtstuer, die gerne einmal mitten in der Dienstzeit die Büroarbeit unterbrechen, um einen Spaziergang zu unternehmen. Sein Aufsatz enthält einen beiläufigen Hinweis auf ein frühes Dramolett Walsers (aus dem Jahre 1901), von dem Benjamin sagt, dass sich in ihm der innerste Antrieb des Walser'schen Schreibens offenbare. Dieses Schreiben sei dem Wahnsinn abgerungen. Walsers Figuren hätten allesamt den Wahnsinn hinter sich gelassen. »Sie sind alle geheilt.«¹ Allerdings erfahre der Leser nichts über den Prozess dieser Heilung, »es sei denn, wir wagen uns an sein *Schneewittchen* – eines der tiefsinnigsten Gebilde der neueren Dichtung –, das allein hinreichen würde, verständlich zu machen, warum dieser scheinbar verspielteste aller Dichter ein Lieblingsautor des unerbittlichen Franz Kafka gewesen ist«.²

Warum ausgerechnet *Schneewittchen*? Schaut man sich den Text an, stellt sich die Frage: Wie verfährt Walser mit dem Märchen der Gebrüder Grimm? Auf überraschende Weise, denn er dramatisiert nicht, wie man

1 Walter Benjamin: »Robert Walser«, in: *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1991, S. 324–328, hier S. 327.

2 Ebd.

erwarten würde, das Märchen selbst, sondern die Situation nach Schneewittchens unerwarteter Rückkehr. Das war kein Spaziergang, zu dem Schneewittchen im Märchen genötigt wurde. Die Rückkehr war in diesem Fall ausdrücklich nicht vorgesehen. Nachdem sie dem Tod entronnen ist, trifft sie in Walsers Dramolett auf die Königin und Stiefmutter, die den Mordauftrag erteilt hatte, den Jäger, den die Königin mit Küssen und Liebesverkehr zur Tat angespornt hatte, und den Prinzen, der die Verschwörer anklagt. ›Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute‹, ist tatsächlich die Ausgangssituation des Dramoletts. Aber wie lebt es sich, wenn man knapp dem Mordkomplott entronnen ist und in den Kreis der Täter zurückkehrt? Die Königin plädiert aus naheliegenden Gründen fürs Vergessen, indem sie die Geschichte, die das Märchen erzählt, neu schreibt: »Die Sünde soll vergessen sein. Ich sündigte | vielleicht vor langen Jahren an dir. | Wer mag sich des erinnern noch? | Unangenehmes ja vergißt | man leicht, wenn man zu denken hat | Lieb's in der Näh'.«³

Schneewittchen kann dieses Tempo der Bildung einer neuen Allianz dort, wo gerade noch erbitterte Feindschaft herrschte, nicht mitgehen: »Ja, weinen muß ich«, entgegnet sie der Königin, »wenn ich denk', | daß Ihr so schnell Vergangenen | den Hals wollt brechen, wie Ihr mir | ihn brechen wolltet.«⁴ Weil die Königin die Ausführung des verbrecherischen Wunsches an den Jäger delegiert hatte, scheitert im Märchen bekanntlich ihr perfider Plan, denn der Jäger brachte es nicht übers Herz, den Befehl auszuführen. Was ihn unter anderen Umständen den Kopf gekostet hätte, also Befehlsverweigerung, dient der Königin nun dazu, die ganze Geschichte, die das Märchen erzählt, als bloßen ›Spaß‹ abzutun: Der Befehl, wenn er denn überhaupt je erteilt wurde, war nicht ernst gemeint. Ironischerweise ist es bei Walser ausgerechnet die Königin, die die ganze Geschichte, die Schneewittchen widerfahren ist, nun als Märchen verstanden wissen will: »Ach, glaub' doch | solch aberwitzigem Märchen nicht, | das in der Welt begierig Ohr | die Nachricht schüttet, ich sei toll | aus Eifersucht, bös von Natur, | was alles ein Geschwätz nur ist. | Ich liebe dich.«⁵

Da Schneewittchen trotz aller königlichen Liebesbeteuerungen das »arg Verbrechen«⁶ nicht so schnell vergessen kann und sich zunächst weigert, die Geschichte, die sie erinnert und die der Märchentext speichert, mit dem neuen Text überschreiben zu lassen, scheint sich die Geschichte zu wiederholen. Die Königin zieht sich wieder zum ›Plaudern‹ mit dem Jäger

3 Robert Walser: »Schneewittchen« [1901], in: ders.: *Das Gesamtwerk VII. Gedichte und Dramolette*, Zürich/Frankfurt am Main 1978a, S. 104–145, hier S. 105.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 108.

6 Ebd., S. 110.

zurück und feuert ihn einmal mehr mit Küssen an. Schneewittchen wird unter dem Eindruck dieser erneuten Drohung von Todesangst heimgesucht und weiß, dass sie dem nächsten Anschlag auf ihr Leben nur entgehen kann, wenn sie die Version ihrer Geschichte, die die Mordkomplizen erzählen, akzeptiert. Die Mörder sind unter uns, aber sie erweisen sich als unschuldig, weil ausgerechnet ihr Opfer das ›re-writing‹ und ›re-enacting‹ des Märchens bestätigt: »Es ist ja alles nur ein Spiel«⁷, versichert die Königin lachend, und Schneewittchen hat ihre Lektion gelernt, als sie schließlich versichert: »Kindern macht man bang damit.«⁸

Wir befinden uns in Walsers Dramolett *an den Grenzen des Archivs*. Der Text beschreibt den Prozess des ›Archivwerdens‹ eines Märchens. Alle Beteiligten, Königin, Prinz, Jäger, Schneewittchen und am Ende der König greifen im Dramolett auf bestimmte Szenen des Märchens zurück, um sie den veränderten Umständen anzupassen. Ein Märchen, das ja nie den Anspruch auf historische Wahrheit erhebt, wird zum Gegenstand von Auseinandersetzungen und expliziten Sprachregelungen und Sprechanweisungen, mit denen eine bestimmte Sicht der Dinge und ein bestimmtes Machtverhältnis etabliert werden sollen. Aus der Binnenperspektive der Beteiligten erweist sich das Märchen als ein gefährliches Dokument, von dem die Machthaber möchten, dass es so schnell wie möglich ›archiviert‹ bzw. abgelegt wird, damit es seine historiografische Geltungskraft und damit seine Funktion als eines möglichen Beweismittels verliert.⁹

Zwei Bilder des Archivs stoßen in Walsers Dramolett aufeinander: zum einen das ›lebende Archiv‹, das Schneewittchen selbst war, als sie »im offenen Sarg | als ein empfindungsloses Bild« bei den Zwergen lag: »dort hätt' ich Ruh' und Ihr vor mir«,¹⁰ gibt sie der Königin zu verstehen. Dieser Zustand figuriert den Status der Akte im Archiv, die an diesem Ort noch existiert (und konserviert wird), zugleich aber in einem buchstäblich körperlichen Sinne immobilisiert ist. Das Archiv fungiert hier als »Ort einer Speicherung oder Aufbewahrung eines *vergangenen* archivierbaren Inhalts«¹¹. Statt, wie es der Befehl der Königin vorsah, Schneewittchen zu töten und damit aus der Welt zu schaffen, ›subsistiert‹ oder ›insistiert‹ sie

7 Ebd., S. 129.

8 Ebd., S. 139.

9 »Die abendländische Geschichtswissenschaft liegt mit der Fiktion im Kampf. [...] So gesehen, stellt die Fiktion innerhalb einer Kultur das dar, was die Historiographie als Irrtum einsetzt, um ihren eigenen Bereich abgrenzen zu können.« Vgl. Michel de Certeau: *Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse*, Wien 2006, S. 33. Walsers Dramolett führt Mechanismen und politische Implikationen einer solchen Berichtigung der (vermeintlichen) Fabeln und Irrtümer vor.

10 Walser, 1978a, S. 130, wie Anm. 3.

11 Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997, S. 35.

an anderer Stelle fort, den Zwergen sichtbar, aber dem Blick der Königin (vorerst) entzogen, so als wäre sie tot. Mit ihrer Rückkehr in den Herrschaftsbereich der Königin kann das Märchen gewissermaßen von vorne beginnen, da die Ausgangsbedingungen für die Geschichte, die es erzählt, wieder hergestellt sind. Der Märchentext ändert unter diesen Bedingungen seinen operativen Status. Die Archivierung bringt hier »das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet«. ¹² Der Text wird zum Zitatenpeicher, mit dessen Hilfe Geschichte neu geschrieben werden soll. Er wird auf wenige Schlüsselszenen reduziert, die aus ihrem narrativen Zusammenhang herausgelöst sind und im Dramolett die Funktion von abrufbarem psychologischen Testmaterial erhalten: Hier liegt also ein zweites Archivmodell vor. Wie lässt sich verhindern, dass Schneewittchen das ihr angetane Leid an denjenigen rächt, die es verschuldet haben? Wie kann man in Zukunft mit Schneewittchen zusammenleben und wie kann Schneewittchen mit den Schurken, also denen, die sie umbringen wollten, zusammenleben? Die ›Versuchsanordnung‹ des Dramoletts zielt auf eine Immunisierung des Opfers. Was die Geschichte für die Kinder, denen sie erzählt wird, immer schon ist: bloß ein Märchen, das muss sie für Schneewittchen, die sie erlebt hat, erst werden.

Das Archiv ist der Ort einer Immobilisierung und Inaktivierung und in diesem Sinne: einer ›Einsargung‹ des Diskurses, der von seinen gefährlichen politischen Konsequenzen getrennt werden sollen. Das Märchen beschreibt ja nichts Geringeres als ein Staatsverbrechen, denn es ist eben die Inhaberin bzw. Teilhaberin souveräner Macht, die aus niedrigen Beweggründen über ein Mitglied der königlichen Familie ein Todesurteil verhängt. Die befohlene »rohe Tat« ist im Märchen verzeichnet, und das, was sie durchkreuzte; die Anstifterin zu dieser Tat kann aber unter den neuen Bedingungen, die das Dramolett beschreibt, auch nicht bestraft werden (der Souverän untersteht keiner Jurisdiktion), die Tat muss deshalb aktiv ›vergessen‹ werden. Bevor der Akt also vor einem Gericht die Funktion eines Beweismittels erlangen könnte, muss er Satz für Satz ›widerlegt‹ bzw. ›verneint‹ werden – und zwar von derjenigen, die dazu am wenigsten Grund hätte. Weil Schneewittchen ihrem Namen zum Trotz das ›Wegsickern‹ (wie Schnee vor der Sonne) nicht vergönnt ist, ¹³ muss sie das Märchen, das die Wahrheit sagt, öffentlich als Lüge ausgeben. Als sie ein letztes Mal von der Königin getestet wird, indem diese einmal mehr auf die perfide Szene der Verführung des Jägers zum geplanten Mord anspielt, verrät Schneewittchens Reaktion, dass das

¹² Ebd., S. 35.

¹³ Walser, 1978a, S. 115, wie Anm. 3. »Süß ist dies Sickern. Liebe Erd', | nimm mich in deine Wohnung auf!«.

Märchen seine Aussagemacht endgültig eingebüßt hat und nicht länger ihr Gedächtnis imprägniert: »Schweigt doch, o schweigt. Das Märchen nur | sagt so, nicht Ihr und niemals ich. | Ich sagte einmal, einmal so – das ist vorüber.«¹⁴

II. Aufblättern der Welt

»Tiefsinnig« ist das Dramolett, weil es den Prozess der Organisation einer, so Benjamin, »unmenschlichen, unbeirrbaren Oberflächlichkeit«¹⁵ beschreibt, die eben darin besteht, dass man die Ursache für ein bestimmtes Unheil – Streit und Hass – aktiv vergisst, also verleugnet. Wenn die Antriebskraft der Figuren Walsers darin besteht, sich selber zu genießen, wie Benjamin behauptet, dann besteht die Dialektik dieses Epikuräertums darin, dass dieser Selbstgenuss auf einem Schrecken und Grauen beruht, von dem er nichts (mehr) wissen darf. 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, schreibt Walser einen langen Prosatext mit dem Titel *Der Spaziergang*. Der Umschlag der Erstausgabe setzt die »reine und rege Stimmung des genesenden Lebens«, das sich in der Figur des munter ausschreitenden Spaziergängers manifestiert, ins Bild. (Abb. 1)



Abb. 1 Robert Walser: *Der Spaziergang*, Frauenfeld/Leipzig 1917. Einbandzeichnung von Otto Bamberger, in: Peter Hamm/Elio Fröhlich: *Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main 1980, S. 165.

¹⁴ Ebd., S. 145.

¹⁵ Benjamin, 1991, S. 327, wie Anm. 1.

Der Text führt vor, was Benjamin in dem Satz zusammenfasst: »Denn niemand genießt wie der Genesende.«¹⁶ »Eines Vormittags«, so beginnt die Erzählung, »da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Straße zu eilen.«¹⁷ Was dann folgt, ist ein Bericht über die zahlreichen Stationen, die der Spaziergänger auf seinem Weg, der ihn in den Wald führen wird, ansteuert, ein detaillierter Bericht über die vielen, oft skurrilen, mehr oder weniger langen Begegnungen mit unterschiedlichsten Personen, Orten und Institutionen, aber auch mit allerlei nichtmenschlichen Lebewesen, physikalischen Erscheinungen und technischen Apparaten.

Siobhan Davies und David Hinton, die durch ihre choreografischen Arbeiten und Tanzproduktionen für Bühne und Film international bekannt sind, haben einen experimentellen Film gemacht, der vordergründig Walsers Geschichte ›dramatisiert‹: *All This Can Happen* (2012). Aber was heißt hier Dramatisierung? Auf einer bestimmten Ebene kann man durchaus sagen, dass der Film Bilder für den Text Walsers findet, der auf der Tonspur von einem Schauspieler (John Heffernan) in Ausschnitten vorgelesen wird: »Freudig war ich auf alles gespannt, was mir etwa begegnen oder entgegen-treten könnte. Meine Schritte waren gemessen und ruhig. Indem ich meines Weges ging, ließ ich, so viel ich weiß, ziemlich viel würdevolles Wesen sehen.«¹⁸ Davies und Hinton zeigen dieses würdevolle Wesen durchaus. Aber noch bevor es sich entfalten kann, ganz zu Beginn des Films, bevor der Spaziergänger sich auf den Weg gemacht hat und damit im ›hors champ‹ der Erzählung, montieren sie ganz andere Bilder. Diese Bilder übernehmen, so meine These, für den Film und die filmische Auseinandersetzung mit Walsers Erzählung dieselbe Funktion wie Schneewittchens Erinnerungen an das Verbrechen, dessen Opfer sie beinahe geworden wäre und das sie erst ›vergessen lernen‹ muss, um wieder zu ›reinem‹ Selbstgenuss fähig zu werden, also zu jenen süßen Festen, bei denen man, wie es im Dramolett heißt, »das Sünden in die Lüfte wirft«¹⁹. Der Film setzt mit Bildern ein, die »ein arg Verbrechen«²⁰ zeigen (und denen in der Erzählung zunächst nichts entspricht), ein Verbrechen, das wider den ›Souverän‹ zeugt, der es angeordnet hat. Der Spaziergang Walsers ist einem anderen Spaziergang abgerungen. Ein Spaziergang nämlich, so hatte es vielfach in der patrio-

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Robert Walser: »Der Spaziergang« [1917], in: ders.: *Das Gesamtwerk III. Poetenleben – Seeland – Die Rose*, Zürich/Frankfurt am Main 1978b, S. 209–277, hier S. 209.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Walser, 1978a, S. 143, wie Anm. 3.

²⁰ Ebd., S. 110. »Ein arg Verbrechen liegt hier vor, das wider Euch, die Königin, zeugt«, stellt der Prinz fest, der auch Hoheitsakte für juristisch nachprüfbar hält.

tischen Publizistik von 1914 geheißen, sollte der Krieg für die deutschen Soldaten werden, die im August unter dem Jubel der Daheimbleibenden zur Front aufbrachen.

Walsers Text berührt das Ereignis des Kriegs verschiedentlich, für die Ikonografie der Mobilmachung und Aufbruchstimmung der Augusttage am markantesten an einer Stelle, wo der Spaziergänger an einer Bahnschranke auf einen Eisenbahnzug ›voll Militär‹ trifft:

Der vorbeisausende Eisenbahnzug war voll Militär. Alle aus den Fenstern schauenden, liebem, teurem Vaterlande Dienst erweisenden Soldaten einerseits und das unnütze Zivilpublikum anderseits grüßten einander gegenseitig fröhlich und patriotisch, eine Bewegung, die rundherum liebliche Stimmung verbreitete.²¹

Der Krieg beginnt hier, wie man in der Erzählung liest und im Film sieht, ganz ›oberflächlich‹ und epikureisch, wie ein Spaziergang, eine kollektive Fahrt ins Blaue. (Abb. 2) Nichts lässt ahnen, welches Grauen das Militär in den Schützengräben erwartet.



Abb. 2 Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

Die ersten Bilder des Films dagegen zeigen nicht Szenen der Mobilmachung und wechselseitigen Affizierung von Militär und ›unnützem‹ Zivilpublikum, sondern solche des Grabenkriegs und der Materialschlachten und unterlegen sie mit dem dumpfen Grollen der Geschütze. Sie montieren diese Bilder von der Front mit solchen, auf denen versehrte Kriegsheim-

²¹ Walser, 1978b, S. 256, wie Anm. 17.

kehrer zu sehen sind, die ihren Körper nicht mehr beherrschen und erst wieder lernen müssen, dass sie nicht tot, sondern bloß krank sind. Nach Hause zurückgekehrt, setzt sich der Krieg in ihren Halluzinationen und ihren verzweifelten Versuchen, wieder aufzustehen, fort. (Abb. 3) »Sag’

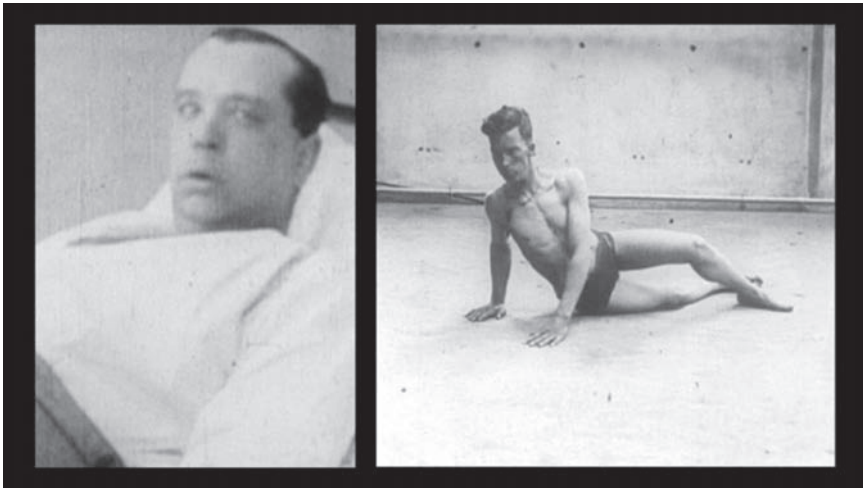


Abb. 3 Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

bist du krank?«²² hatte die Königin in Walsers Dramolett Schneewittchen gefragt, und die antwortete: »Ich bin nicht krank; ich bin ja tot.«²³ Die Königin beharrt auf dem gesunden Menschenverstand und erklärt alles für einen Irrtum: »Du bist krank, ja, ernstlich, wirklich ernstlich krank. Dir tut die frische Gartenluft ohn’ Zweifel wohl. [...] Schaff’ dir Bewegung, spring und lauf.«²⁴

All This Can Happen – der Filmtitel ist das Zitat einer Formulierung aus dem *Spaziergang*, die vollständig lautet: »Dies alles kann immerhin vorkommen, und ich glaube, dass es in der Tat vorgekommen ist.«²⁵ – setzt mit Bildern ein, die Männer zeigen, die gar nicht oder nur noch mit Mühe gehen können, die auf dem nackten Boden der Lazarette und Krankenzimmer liegen, sich winden und rollen, sich unter allergrößter Kraftanstrengung vergeblich aufzurichten versuchen, die, kaum dass sie stehen, gleich wieder hinfallen, Männer, die in Betten liegen oder sich ängstlich unter Betten

²² Walser, 1978a, S. 104, wie Anm. 3.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Walser, 1978b, S. 254, wie Anm. 17.

kauern, weil sie sich immer noch im Graben wännen, Männer, die aus Krankenbetten heraus mit unablässig zitterndem Kopf in die Kamera starren und an denen Krankenwärter hantieren, die die Köpfe ihrer Patienten wie in einem Schraubstock halten, gewaltsam hin und her bewegen, um ihnen die unkontrollierten Bewegungsreflexe abzugewöhnen. Diese zurückgekehrten Soldaten, die sogenannten ›Zitterer‹²⁶, sind noch lange nicht geheilt, es ist fraglich, ob sie jemals Schneewittchens Pensum absolvieren werden. Wie in Walsers Dramolett schleppen sie das, was Krieg ist und den Körpern zufügt, weiter mit sich herum, während die Institutionen, die sich der Therapie dieser Kriegsversehrten annehmen, das Vergessen der traumatischen Erlebnisse, das Abtrainieren ihrer unwillkürlichen Erinnerungsspuren, der unkontrollierten körperlichen Reflexe und die Einübung in die neue prothetische Daseinsform als Teil ihrer Therapie befehlen. Auch im *Spaziergang* finden sich Restspuren eines schmerzhaften Heilungsprozesses, der aber von jeder realgeschichtlichen Referentialisierung abgeschnitten bleibt: »Mißtrauen und Ängstlichkeit begleiteten jeden meiner Schritte«,²⁷ diesen Satz haben sich Davies und Hinton für die Eröffnung ihres Films vorgenommen und ihn in den physiologischen Zirkus der Kriegsheimkehrer übertragen, die aufs Neue den sogenannten ›aufrechten Gang‹ erlernen müssen: »Ich war wie tot«, weiß der Spaziergänger zu berichten, »jetzt aber ist mir, als wenn ich gehoben, gefördert, oder nur eben aus dem Grabe aufgestanden und wieder lebendig geworden bin.«²⁸

Davies und Hinton arbeiten intensiv mit der Technik des *split screens*, zwei, vier, acht, gelegentlich bis zu 12 Bildfelder werden angeordnet, um, wie in den Eröffnungssequenzen, die Gegenwart der traumatisierten Körper mit dem ›hors champ‹ des Grabenkrieges zu verbinden, dem diese Körper mit knapper Not entronnen sind. (Abb. 4) Auch der Schnittplatz erweist sich wie

26 In seinem Aufruf *Deutscher Verein zur Errichtung und Erhaltung einer Krieger- und Volksnervenheilanstalt in Deutschböhmen in Prag* von November 1916 weist Franz Kafka auf das ›nervöse‹ Elend, das der Weltkrieg hervorbringt, hin, wobei der Experte für Unfallverhütungsmaßnahmen zugleich das Kontinuum von kriegerischen und zivilen Produktionsformen in den Blick rückt: »Volksgenossen! Der Weltkrieg, der alles menschliche Elend gehäuft in sich enthält, ist auch ein Krieg der Nerven, mehr Krieg der Nerven als je ein früherer Krieg. In diesem Nervenkrieg unterliegen nur allzuvieler. [...] Wieviel Nervenranke liegen noch in den außerböhmischn Spitälern? Wieviel Nervenranke werden aus der Kriegsgefangenschaft zurückkommen? Unübersehbares Elend wartet hier auf Hilfe. Der nervöse Zitterer und Springer in den Straßen unserer Städte ist nur ein verhältnismäßig harmloser Abgesandter der ungeheuren Leidensschar.« Franz Kafka: »Hochblöblicher Verwaltungsausschuß!« [1916], in: ders.: *Amtliche Schriften*. Mit einem Essay von Klaus Hermsdorf, Frankfurt am Main 1991, S. 295–297, hier S. 295.

27 Walser, 1978b, S. 225, wie Anm. 17.

28 Ebd. Dass Walsers Erzählung Gehen und Schreiben in den Zustand einer prekären Anfänglichkeit zurückversetzt und damit das Gehenlernen und Schreibenlernen samt seinen Pausen, Unterbrechungen und Neuansätzen erfahrbar macht, zeigt Jörg Kreienbrock: *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*, Zürich 2010, S. 56–57.



Abb. 4 Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

der Arbeitsplatz, den der Schriftsteller im ersten Satz von Walsers Erzählung verlässt, als ein »Geisterzimmer« (»room of phantoms«). Der Spaziergänger weiß von all diesen institutionellen Versuchen der Wiederherstellung elementarer körperlicher Bewegungsfähigkeit nichts. Immerhin bettet auch Walser das Ritual des Spaziergangs in einen therapeutischen Zusammenhang ein, wenn es gleich zu Beginn der Erzählung heißt: »Trauer, Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden, obschon ich einen gewissen Ernst noch vor und hinter mir lebhaft spürte.«²⁹ Die ausgestellte und provozierende, frivole Harmlosigkeit, mit der der Text den Bewegungs- und Sprechtrieb des spazierenden Schriftstellers zelebriert, verweist allenfalls unterschwellig auf eine nur mehr rudimentäre, inhibierte Beweglichkeit und die drastischen Maßnahmen zu ihrer Wiederherstellung, die hier die (periodische) Wiederherstellung der poetischen Kapazität des Schriftstellers ist: »Spazieren ist für mich nicht nur gesund, sondern auch dienlich, und nicht nur schön, sondern auch nützlich«, denn der Spaziergang belebt den Schriftsteller nicht nur, er »spornt« und »reizt« ihn auch zu »fernerem Schaffen«, indem er ihn mit lauter sehenswerten Erscheinungen und Gegenständlichkeiten versorgt, die er dann »später zu Hause eifrig bearbeiten«³⁰ kann.

Im Film verdichtet sich die Heterogenität des geöffneten Bildarchivs durch die serielle Anordnung der Bilder, die allein durch die Erzählstimme

²⁹ Ebd., S. 209.

³⁰ Ebd.

in ein narratives Gefüge überführt werden. *All This Can Happen* ignoriert jede Aufteilung des Filmbildes nach Genres und Bildtypen, gerade weil die verwendeten Bilder ihren Bezug zu den ›Alltäglichkeiten‹, die sie zeigen, auf ganz unterschiedliche Weise regulieren: Material mit Spielhandlung steht unmittelbar neben Material aus »Aktualitätenfilmen«³¹, chronofotografische Sequenzen sind mit Fotogrammen verbunden und stellen einen Bezug zu prä-kinematografischen Bildtypen her. Verfahren wie die exzessive Binnenkadrung des Filmbildes, das Spiel mit Abstand und Nähe ebenso wie das mit Schärfe und Vagheit sowie die fortwährenden Arretierungen der Bewegungsdynamik, die die Bilder für einen Moment einfrieren und zu Tableaus anordnen: All diese Verfahren, verstärkt durch das ›voice-over‹ der Erzählerstimme, nähern den Film der Struktur einer audiovisuellen Enzyklopädie an. *All This Can Happen* blättert mit den Mitteln des Films die Welt auf, also jene ›Massen‹ oder Mengen an randständigen und alltäglichen Personen, Dingen, Ereignissen und Zeichen, die unterhalb der Wahrnehmungs- und Beschreibungsschwelle der klassischen Archive verharren. Eher schon ließe sich von bewegten, kinematografischen Wunderkammern sprechen, deren theatrales Anordnungsprinzip ja ebenfalls quer zu den Sortierungs- und Klassifizierungsformen steht, die heutige Museen kennzeichnen.³² Davies und Hinton verwenden für ihren Film überwiegend Material aus Stummfilmarchiven, um dem Text Walsers zur Seite zu stellen, was sein Spaziergänger 1917 gesehen haben könnte – und darüber hinaus, was er nicht gesehen hat bzw. was eine Literatur nur verschoben und ›verschoben‹ formuliert: »Dies alles kann immerhin vorkommen«. Ihre Helden führt eine solche Literatur als prekäre Subjekte vor, die zwar

31 Tom Gunning hat eine spezifische »Ästhetik der ›Ansicht‹« beschrieben, um innerhalb des Feldes nicht-fiktionaler Filme eine frühe Entwicklung zu erfassen, in der die Kamera gleichsam »als Tourist, Forscher oder Betrachter« auftritt: Dokumentarfilme, die erst seit den terminologischen Bemühungen John Griersons so heißen, unterscheiden sich von Aktualitätenfilmen, wie Gunning sie nennt, dadurch, dass sie die Filme nicht länger als Blick funktionieren lassen, sondern die Bilder in eine »Argumentation« einbetten, in der sie die pragmatische Rolle eines »Beweismittels zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses« einnehmen. Walsers Texte gehorchen einer so verstandenen Ästhetik der Ansicht, weil ihre ›wahllos‹ registrierende Aufmerksamkeit und der episodische Verknüpfungsmodus der ›Ansichten‹ allein durch die Bewegung des Spaziergängers determiniert ist. Vgl. dazu Tom Gunning: »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹«, in: *KINtop* 4 (1995) S. 111–121, hier: S. 114, 117.

32 Zum »Theater der Exponate«, das die uns geläufigen Grenzziehungen zwischen naturalia und artificialia souverän ignoriert, vgl. Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 23–44, sowie Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 30–47. Wunderkammern und Raritätenkabinette versammelten Disparates: »Eine unendlich erscheinende Anzahl von Gegenständen, von denen jeder einzelne für sich eine ganze Welt an Wissens- und Erkenntnismöglichkeiten bereithält, findet sich an einem Ort«. Ebd., S. 36.

einer eminenten Gefahr glücklich entronnen sind, sich aber nicht länger an den Relevanzkriterien orientieren, die die ›normale‹ Bewältigung des Alltags verlangt.

III. Abschneiden und Einstecken

Die Gewalt des Krieges und seiner Materialschlachten, für die Ernst Jünger dann den Titel der totalen Mobilmachung finden wird, übersetzt *Der Spaziergang* in die Komik eines drohenden Erstickungstodes, den der Spaziergänger beinahe während seines Besuchs bei Frau Aebi erleidet: Die immer neuen Speisen, die Frau Aebi auf den Tisch bringt, müssen unter allen Umständen verzehrt werden. »Ich kann Ihnen versichern«, richtet sie sich an den Spaziergänger,

daß es für Sie keine andere Möglichkeit gibt, vom Tisch aufzustehen, als die, die darin besteht, daß sie alles, was ich Ihnen abgeschnitten habe und fernerhin abschneiden werde, säuberlich aufessen und einstecken. [...] Ein klägliches, jämmerliches Schicksal steht Ihnen bevor; doch Sie werden es mutig ertragen. Irgendein großes Opfer müssen wir alle eines Tages bringen! Gehorchen Sie und essen Sie! Gehorsam ist ja so süß. Was kann es schaden, wenn Sie dabei zugrunde gehen?³³

Tapferkeit, äußerste Opferbereitschaft, Gehorsam bis zur Besinnungslosigkeit und die bereitwillige Inkaufnahme des eigenen Erstickungstodes: Nirgendwo in der Erzählung tastet sich Walser näher an jenes Phänomen heran, das Jünger die »List des Schmerzes«³⁴ genannt hat, die sich in der Frau-Aebi-Episode ausgerechnet manifestiert, wenn sich der Spaziergänger an den gedeckten Tisch setzt und sich im Zustand »denkbar größten Vergnügens« befindet, das nicht zuletzt eine, im Film noch visuell verstärkte sexuelle Dimension aufweist. »Man wird in der Regel nicht weit zu gehen haben, um den Schmerz aufzuspüren«,³⁵ und man wird mit ihm dort konfrontiert, wo man ihn am wenigsten erwartet.³⁶ »Entsetzliche Frau, was muten Sie mir zu?«³⁷ Frau Aebi demonstriert, wie hoch »die Anforderungen an die Bereitschaft«³⁸ gestiegen sind, und wenn sie am Ende der Episode lachend eingesteht, dass es sich bloß um einen »Scherz«³⁹ handelt, dann

³³ Walser, 1978b, S. 239, wie Anm. 17.

³⁴ Ernst Jünger: »Über den Schmerz«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Essays I*, Bd. 7, Stuttgart 1980, S. 143–191, hier S. 156.

³⁵ Ebd.

³⁶ »Ohne die mindesten lächerlichen Umstände zu machen, fing ich harmlos an zu essen und zwanglos zuzugreifen, indem ich nicht von weitem ahnte, was mir zu erleben bevorstehe.« Walser, 1978b, S. 238, wie Anm. 17.

³⁷ Ebd., S. 240.

³⁸ Jünger, 1980, S. 160, wie Anm. 34.

³⁹ Walser, 1978b, S. 240, wie Anm. 17.

ist damit eben ausgesprochen, dass die unbarmherzige Disziplin, die der Befehl – abschneiden und einstecken – einfordert, keine Lebenszusammenhänge, und seien sie dem Krieg auch noch so weit entrückt, auslässt.

Der Exzess der Disziplin ist aber nicht nur Gegenstand bestimmter Szenen von Walsers Text. Wir erinnern uns, Michel Foucault hat die Disziplin als eine »totale Vereinnahmung« definiert, eine »erschöpfende Vereinnahmung des Körpers, der Gesten, der Zeit, des Verhaltens des Individuums«.⁴⁰ Die Disziplin organisiert zugleich den Schreibprozess Walsers, der explizite performative Markierungen verwendet, die das Schreiben unter einen Imperativ stellen, dessen Urheber verborgen bleibt. Die Disziplin besetzt nicht nur die Körper »im Detail«, sie ist zugleich auch »Schriftmacht«⁴¹, die diesen Zugriff dokumentiert: Sie gewährleistet den »Vermerk und die Registrierung all dessen [...], was passiert«,⁴² sie umgibt »allmählich die Körper, die Verhaltensweisen, die Diskurse der Leute« mit »graphischem Plasma«⁴³. Daher finden sich zuhauf umständlich-pedantische Formulierungen in der Erzählung, die sie dem annähern, was Foucault einen »unermessliche[n] Polizeitext« nennt, dessen Ziel darin besteht, »die Gesellschaft mittels einer komplexen dokumentarischen Organisation abzudecken«.⁴⁴

Nicht unaufgezeichnet darf bleiben ein bescheidener Fußgänger, nämlich ein reich gewordener Althändler und Lumpensammler. Zu beachten ist, wie Buben und Mädchen frei und ungezügelt im Sonnenlicht umherjagen. [...] Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in Acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden.⁴⁵

Nichts ist für Walsers kleine Literatur zu geringfügig, zu unbedeutend, nichts darf »unaufgezeichnet« bleiben, sofern es sich dem Spaziergänger nur zeigt,⁴⁶ »jedes kleinste lebendige Detail«,⁴⁷ darunter auch solche, die dem Leser peinlich erscheinen mögen.⁴⁸ Walser übersetzt die Mikrophysik

⁴⁰ Michel Foucault: *Die Macht der Psychiatrie. Vorlesungen am Collège de France 1973–1974*, Frankfurt am Main 2015, S. 77.

⁴¹ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1981, S. 244.

⁴² Foucault, 2015, S. 80, wie Anm. 40.

⁴³ Ebd., S. 81.

⁴⁴ Foucault, 1981, S. 275, wie Anm. 41.

⁴⁵ Walser, 1978b, S. 211, wie Anm. 17.

⁴⁶ *Der Spaziergang* ist nicht nur ein beliebiger Prosatext Walsers, sondern bezeichnet zugleich die Lebenshaltung seines Autors: Der Text hat zum Thema, was Walser neben dem Schreiben von Romanen und Prosaminaturen am liebsten tat, auch nach seiner Psychiatrisierung und bis zu seinen letzten Lebensaugenblicken: spazieren gehen und wandern, oft tage- und wochenlang.

⁴⁷ Walser, 1978b, S. 252, wie Anm. 17.

⁴⁸ Zum Zusammenhang von Überwachen und Strafen, der bei Walser an schulischen Zuchtungspraktiken exemplifiziert und zugleich (nicht nur hier) masochistisch unterlaufen

der Macht in eine Literatur der Mikrogramme. Im Film wiederum zeigt die Kamera nicht nur, was der Spaziergänger gesehen haben könnte und diesen selbst; er kann auch deshalb über die Literatur hinausgehen, weil er Walsers Interesse für die unterschiedlichsten Strukturen und Bewegungsformen, menschliche, technische, tierische, pflanzliche, auf ihre wissens- und mediengeschichtlichen Voraussetzungen hin offenlegt. Davies und Hinton streuen Fotogramme und chronofotografische Bildschnipsel in ihren Film ein, die durch die Zerlegung homogener Bewegungswahrnehmungen in diskrete Phasen das unendlich Kleine jeder Bewegung zur Anschauung bringen und damit die Grenzen des visuell Erfass- und Archivierbaren technisch ausweiten. (Abb. 5) So zweckfrei sich das Vagabundieren des

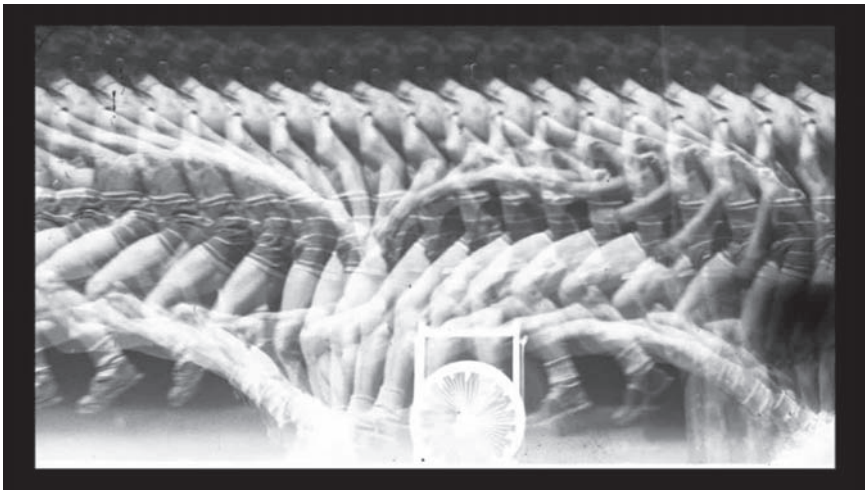


Abb. 5 Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

Spaziergängers bei Walser auch inszeniert, so gibt er im *Spaziergang* doch selbst einen Hinweis auf die epistemische Bedeutung dieser Vagabondage, wenn er darauf besteht, dass das, was er emsig treibe, »mitunter hart

wird, vgl. die folgende Episode: »Im Vorbeigehen schaute ich in eine freundliche Schulstube hinein, wo gerade die gestrenge Schullehrerin examinierte und laut kommandierte, wobei angemerkt sein mag, wie sehr der Spaziergänger im Nu wünschte, wieder ein Kind und ein unfolgsamer Schulknabe zu sein, wieder zur Schule gehen und zur Strafe für begangene Unartigkeit eine wohlverdiente Tracht Hiebe einern zu dürfen.« Ebd., S. 260. Züchtigungspraktiken (und ihre Mechanisierung) spielen im Übrigen auch bei Foucault eine Rolle, denn mit der Abschaffung der peinlichen Strafen im öffentlichen Hinrichtungsritual fallen nicht zugleich auch die »milderen« Körperstrafen fort. Vgl. die eindrucksvolle »Dampfmaschine zur schnellen und sicheren Besserung der kleinen Mädchen und der kleinen Knaben« im Abbildungsteil von Foucault, 1981, Tafel 28 und 29, wie Anm. 41.

an exakte Wissenschaft streifen« mag, »die dem scheinbar leichtfertigen Bummler niemand zutraut«.⁴⁹

Die seriell-digressive Logik bestimmt den literarischen Text ebenso wie den Film, aber sie prägt sich in beiden Medien höchst unterschiedlich aus: Der seitenlangen Anhäufung von »Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen« bei Walser steht eine filmische Choreografie gegenüber, die durch den beständigen Wechsel von Tempi und Rhythmen ›zwischen‹ den Bildern und ›in‹ den Bildern (*splitscreens*) dem Bewegtbild, das der Film immer schon ist, ganz neue Geschwindigkeiten zuführt. Anders als in Filmen wie Vertovs *Mann mit der Kamera* entfaltet *All This Can Happen* den Widerstreit zwischen vagabundierender, zielloser, zeitverschwenderischer und ›interesseloser‹ Erzählung und einem Kamerablick, der Bewegungsprotokolle anfertigt, denen die Perspektive eines Generalinventars der Vollzugsformen des Lebens eingeschrieben ist. Anders auch als im Falle Vertovs geraten Bewegungsvorgänge ins Bild, die keine urbane oder vordergründig technische Signatur aufweisen, sondern sich tief ins sogenannte Reich der Natur hinein erstrecken. Der Weg des Spaziergängers führt durch die Straßen der Stadt in den Wald, der als ein märchenhafter markiert wird: Nicht zufällig trifft er unterwegs auf den veritablen Riesen Tomzack, und auch der Film findet Material, das einen übergroßen Mann zeigt, der die Blicke der Passanten anzieht und sich ihrer Neugierde und einer aus Angst und Respekt gemischten Bewunderung sicher sein kann (siehe Abb. 4). Artistische Bewegungen auf dem Hochgerüst, riskante, unfallträchtige Fahrten von Autos, die die Spiele der Kinder auf der Straße durchkreuzen, mechanische Bewegungen von Spielzeugfiguren, automatisierte Handbewegungen von Arbeitern, der Wurf einer Handgranate, das Sensen von Getreide und Melken der Kühe, Boxkämpfe und Straßenkämpfe, Polizeiknüppel, Schüsse und Verletzte, Babys, die sich mühsam aufzurichten versuchen, schaukelnde Kinderwagen, Wind und Wasser, elektrische Entladungen am Himmel: Die Liste der Bewegungen, für die der Film Bilder findet, die aus der Epoche der Erzählung stammen, ließe sich fortsetzen.

IV. Schokoladenpapier

Wie sehr sich Walsers Literatur einem archivarisch-positivistischen Schreiben nähert, erkennt man an den langen, monotonen Listen, in denen all die Dinge aufgeführt werden, denen der Spaziergänger seine Aufmerksamkeit

⁴⁹ Walser, 1978b, S. 253, wie Anm. 17. Zur Herkunft des »protokollarischen Begehrens« aus der Diskurs- und Machtgeschichte bürokratischer Schreibpraktiken des modernen Sozialstaates vgl. Simon Roloff: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Paderborn 2016.

widmen soll. Es handelt sich bei dem folgenden Zitat im Grunde um eine pädagogische Direktive des Blicks. Dabei verzichtet Walser in diesen Listen zunächst auf jede individualisierende und protonarrative Stilisierung der Dinge und organisiert sie als ›trockene‹ Wörterbuchlisten, deren bloß beispielhaften Status er ausdrücklich vermerkt:

Höchst aufmerksam und liebevoll muß der, der spaziert, jedes kleinste lebendige Ding, sei es ein Kind, ein Hund, eine Mücke, ein Schmetterling, ein Spatz, ein Wurm, eine Blume, ein Mann, ein Haus, ein Baum, eine Hecke, eine Schnecke, eine Maus, eine Wolke, ein Berg, ein Blatt oder auch nur ein ärmliches, weggeworfenes Fetzen Schreibpapier, auf das vielleicht ein liebes, gutes Schulkind seine ersten, ungefügten Buchstaben hingeschrieben hat, studieren und betrachten.⁵⁰

Seitenweise ziehen sich Listen⁵¹ dieser Art durch den Text: »Einige Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen«, so kündigt sich die längste der Listen an, »sind hier vielleicht am Platz, etwa der Reihe nach«. »Ferner nicht zu übersehen oder zu vergessen« leitet der Erzähler eine andere, sich selbst als unabschließbar bezeichnende Liste ein: »Wollte man aufzählen, bis alles getreulich aufgezählt wäre, so käme man an kein Ende.«⁵²

Die Übersichtlichkeit und ›Zuhandenheit‹, die die mediale Form der Liste suggeriert und ihren pragmatischen Wert bestimmt, wird bei Walser durch ihre Remedialisierung, also ihre fortlaufende Einfügung in das narrative Kontinuum der Erzählung, unterlaufen. Seine Prosa hat die Eigenheit, schreibt W. G. Sebald, »sich aufzulösen beim Lesen, so daß man sich bereits ein paar Stunden nach der Lektüre kaum mehr erinnern kann an die ephemeren Figuren, Vorkommnisse und Dinge, von denen da die Rede gewesen ist«.⁵³ Sebald bemerkt auch, dass bei Walser immer eins das andere rasch ablöst⁵⁴ – eine Beobachtung, die deshalb so wichtig ist, weil sie den Entzugscharakter Walser'scher Listen und ihrer Archivierung im literarischen Text unterstreicht. Was das Papier, das er beschreibt, aufnimmt, die »chaotische Enumeration«⁵⁵, überschreitet jedes lebende Gedächtnis und

⁵⁰ Ebd., S. 252.

⁵¹ Zur Liste und ihrer medialen Spezifik (also im Unterschied zur mündlichen Rede oder zur Normalform des schriftlichen Textes und seiner Leserichtung) vgl. Jack Goody: »What is a List?«, in: ders.: *Domestication of a Savage Mind. Themes in the Social Sciences*, Cambridge 1977, S. 74–111. Vgl. dazu auch Eva von Contzen: »Grenzfälle des Erzählens: Die Liste als einfache Form«, in: Albrecht Koschorke (Hg.): *Komplexität und Einfachheit*, 2016 (im Druck).

⁵² Walser, 1978b, S. 270, wie Anm. 17.

⁵³ W. G. Sebald: »Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser«, in: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Frankfurt am Main 2009, S. 129–168, hier S. 133. Zur Poetik einer fortgesetzten Nuancierung, mit der Walsers literarisches Archiv die Erinnerbarkeit selbst unterläuft, vgl. Kreienbrock 2010.

⁵⁴ Ebd., S. 145, wie Anm. 28.

⁵⁵ Vgl. Leo Spitzer: »La enumeración caótica en la poesía moderna«, in: ders.: *Linguística e*

ist auch gar nicht so strukturiert, dass es eine mnemotechnische Funktion übernehmen könnte. Die so verstandene unabschließbare Liste affiziert Walsers Schreiben insgesamt, das sich »am Nichtigsten«⁵⁶ bewährt: »Seine Szenen halten nur einen Lidschlag lang, und auch den menschlichen Figuren in seinem Werk ist nur die geringste Lebensdauer vergönnt.«⁵⁷ Aus dieser Beobachtung leitet Sebald die Nähe der Walser'schen *écriture* zum filmischen Bewegtbild in einer spezifischen historischen Phase ab: »Mir kommt immer vor, als seien sie, wie die Schauspieler in den frühen Filmen, umgeben von einem zitternden, schimmernden Schein, der ihre Umrisse unkenntlich macht.«⁵⁸ *All This Can Happen* operiert mit einer derartigen Technik des ›schimmernden Scheins‹, nicht nur, weil der Film sich in Stummfilmarchiven bedient, sondern weil er durch die verwendete *splitscreen*-Technik multifokale Bilder aus dem *footage* zusammensetzt, die den Blick des Betrachters in ein permanentes Oszillieren versetzen und damit die Unstetigkeit zum bildkompositorischen Prinzip erheben.

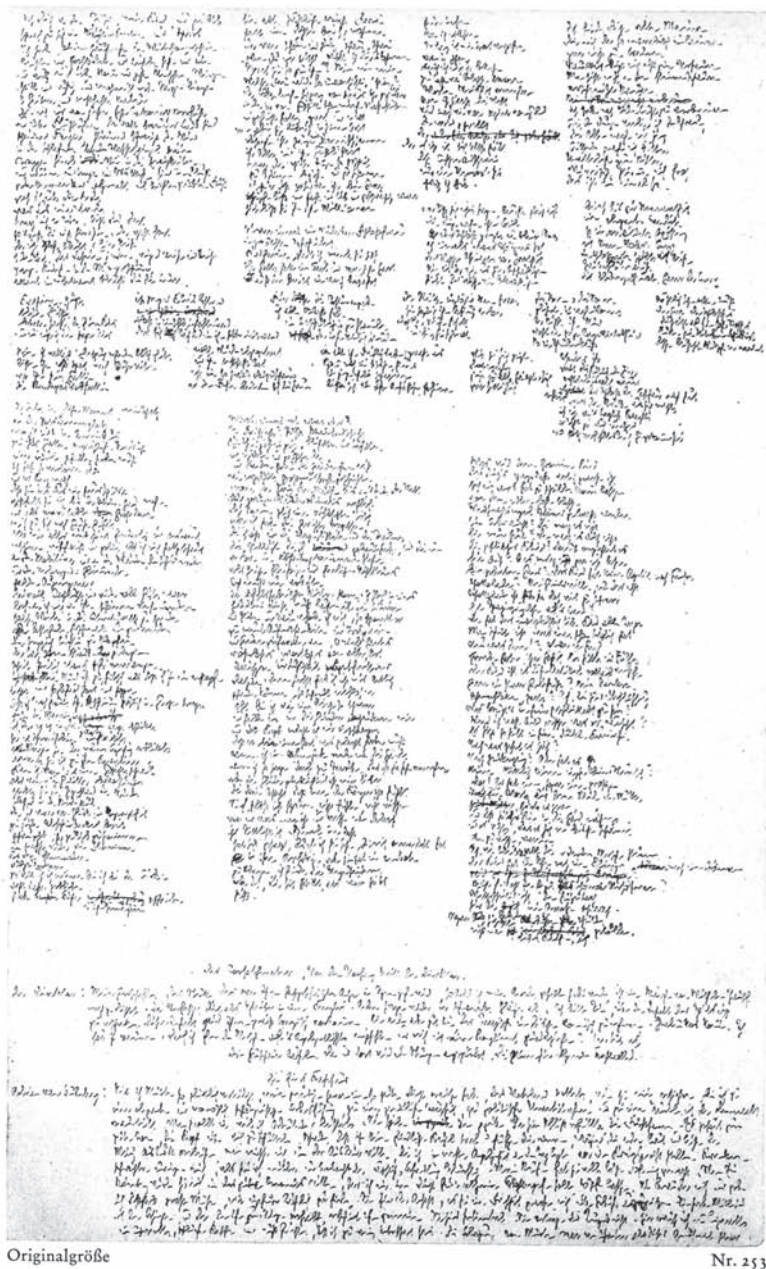
Walsers Schreiben steht dem Archiv strukturell insofern nahe, als es ein ›inaktives‹ oder inaktivierendes Schreiben ist, das nicht auf Memorierbarkeit abstellt, weil es sich schon aufgrund seiner schieren Quantität und dem Minimalismus der verwendeten Formen jeder kanonisierenden Bezugnahme verweigert. Nimmt man noch die Textbestände aus dem sogenannten *Bleistiftgebiet* hinzu, dann wird völlig klar, dass diese extrem miniaturisierten Textmassen, die sogenannten ›Mikrogramme‹ sich überhaupt nur schwer adressieren lassen, weil sie bemüht sind, sich un-

historia literaria, Madrid 1955, S. 295–355, hier S. 309. Zu diesem Begriff Leo Spitzers vgl. auch David Martin: »Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung«, in: Koschorke, 2016, wie Anm. 51. Den Zusammenhang von modernen Auflistungen und Ordnungs- bzw. Kategoriensubversion entfaltet Sabine Meinberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/New York 2003.

⁵⁶ Sebald, 2009, S. 149, wie Anm. 53. Dem Prinzip der fortschreitenden Akkumulation und Bewahrung, dem das Gedächtnis und die technischen Speichermedien gehorchen, setzt Walser die »Asche« entgegen, der er (zusammen mit anderen Kleinstdingen wie der Nadel, dem Bleistift und dem Zündholz) einen Text gewidmet hat, den Sebald nicht zufällig aus dem Prosagestöber der Literatur Walsers herausgreift. Vgl. Robert Walser: »Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen«, in: ders.: *Das Gesamtwerk VIII. Verstreute Prosa I (1907–1919)*, Zürich/Frankfurt am Main 1978c, S. 323–325. Auf den Text folgen u. a. drei kurze Stücke, die »Der Soldat«, »Etwas über den Soldaten« und »Beim Militär« überschrieben sind. Sie stammen aus den Jahren 1914 und 1915 und belegen das Ausmaß der Vergesslichkeit, das Walsers Texte auch bei seinem Leser Sebald bewirkt: »Von äußeren Ereignissen wie dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird Walser anscheinend nicht berührt.« Sebald, 2009, S. 131, wie Anm. 53. »Was denkt ein Soldat so den ganzen Tag?«, heißt es in dem Prosastück »Beim Militär«: »Er hat ja überhaupt, damit das Ding klappt, das man Militarismus nennt, gar nichts oder absichtlich wenig zu denken.« Walser: »Beim Militär«, in: *Verstreute Prosa I (1907–1919)*, Zürich/Frankfurt am Main 1978d, S. 332–334, hier S. 332.

⁵⁷ Sebald, 2009, S. 145, wie Anm. 53.

⁵⁸ Ebd.



Originalgröße

Nr. 253

Abb. 6 Robert Walser: »Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925«, Bd. 2, Nr. 253, in: Bernhard Echte/Werner Morlang: *Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925, Band 2: Gedichte und dramatische Szenen*, Frankfurt am Main 1985 (dort in Originalgröße abgebildet).

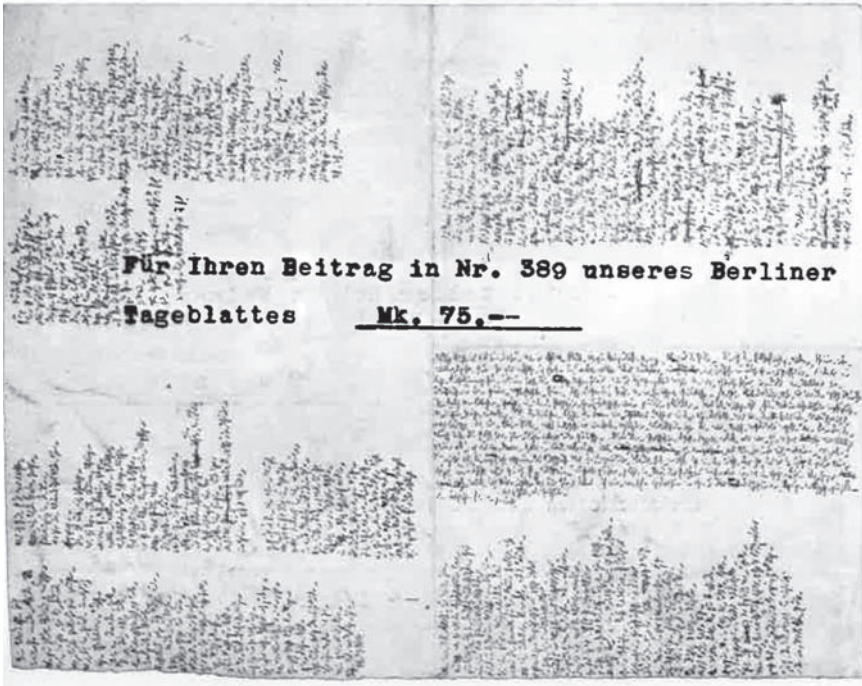


Abb. 7 Honorarquittung des Berliner Tageblattes, von Robert Walser beschrieben (ca. 1928), in: Peter Hamm/Elio Fröhlich: *Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main 1980, S. 217.

terhalb der Sichtbarkeits- oder Lesbarkeitsschwelle zu halten und daher erst philologisch-editorisch für die Welt des Buches zurückerobert werden mussten. Die ›Nichtswürdigkeit‹ der Gegenstände und Ereignisse, deren Aufzeichnung Walser mittels einer kürzelhaften, winzigen Schrift, die man zuerst für eine Geheimschrift hielt, so hartnäckig betreibt, wirkt sich auch auf die Wahl des Beschreibstoffs aus. Er greift immer wieder zu bereits beschriebenen Papier, dessen weiße Restflächen er für seine Aufzeichnungen auf höchst ökonomische Weise und gegen alle Gewohnheiten, mit Papier lässig zu verfahren, ausnutzt.

Walser spielt in seinen Texten häufig mit der Differenz unterschiedlicher Papiersorten, die alle auf ihre Herkunft aus Lumpen oder Hadern bezogen bleiben und damit auf eine Sphäre äußerster ›Niedrigkeit‹ (abgelegte Textilien), die im feinen, glatten und blütenweißen Produkt, das aus ihnen geschöpft wird, keine sichtbaren Spuren hinterlassen. Weil alles Papier auf diesen niederen Ursprung verweist und aus der »Umwandlung verworfener

Materie«⁵⁹ hervorgeht, kann Walser es bedenkenlos zur Aufzeichnung von allem, was überhaupt ›vorkommt‹, verwenden; gleichzeitig fungiert der Spaziergänger-Erzähler als eine Personifikation dieser Niedrigkeit, der das Papier entstammt und die es zugleich vergessen lässt, insofern er, wie es in der Erzählung heißt, »wie ein besserer Strolch, feinerer Vagabund, Tagedieb, Zeitverschwender oder Landstreicher des Weges ging«, der von seiner »Dichtkunst« nicht die allergrößte Meinung hat und sich selbst als »bedauerlichen, armen, nichtswürdige[n] Verfasser«⁶⁰ bezeichnet.

Walsers eigene Schreibpraxis operiert zwischen den beiden Extremen von Papiersorten und Beschriftungsformen: Zum einen überlässt er sich durchaus einem Spiel mit kalligrafischen Praktiken und kostbaren Papiersorten, wie das Faksimile eines Briefes an Frieda Mermet zeigt. Zum anderen ignoriert Walser die Grenze zwischen Papiersorten, die zum Schreiben, und solchen, die zum Einwickeln vorgesehen sind, und stellt damit überhaupt die Unterscheidung zwischen künstlerischem oder kunstfähigem Papier und Gebrauchspapier, primärem und sekundärem Papier in Frage:⁶¹ »Heute schreibe ich Ihnen auf Chokoladenpapier, weshalb man meinen möchte, daß ich Ihnen einen Schokolade-Brief schreibe«. Im weiteren Verlauf des Briefes an Frieda Mermet kommt sein Schreiber erneut auf den zweckentfremdeten Beschreibstoff zurück: »Die zwei ersten Seiten diese Sprüngli-Dokumentes und wichtigen Staatsbriefes wären glücklich geschrieben, und nun kommt die dritte Seite, die ich nicht minder leicht zu bewältigen und zu überwinden hoffe.«⁶²

⁵⁹ Lothar Müller: *Weißes Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012, S. 82.

⁶⁰ Walser, 1978b, S. 228, wie Anm. 17. Dass der Erzähler »all diese hoffentlich zierlichen Sätze, Buchstaben und Zeilen mit deutscher Reichsgerichtsfeder« schreibt (ebd.), verweist auf den parainstitutionellen Status dieses Schreibens, der im Roman *Jacob von Gunten* ausdrücklich zum Thema wird. Die offizielle Feder bewegt sich auf den heterogensten Papiersorten. So wie Institutionen nicht ›aufhören‹, selbst wenn sie nur noch im Leerlauf operieren, war auch Walsers Schreiben ein unaufhörlicher Prozess, eine Maschine, die alles Papier, vorzugsweise bereits Beschriftetes, an sich zog, um es weiter zu beschreiben. Zum Verhältnis von Institutionalität und Literatur im Hinblick auf den *Gunten*-Roman vgl. Rüdiger Campe: »Robert Walsers Institutionenroman *Jacob von Gunten*«, in: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald (Hgg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 235–250.

⁶¹ Während Walser von Frieda Mermet stets Handfestes erhält (Lebensmittel, Kleidung, lauter nahrhafte Dinge), gibt er ihr Papier und Buchstaben zurück, wobei er das *seidenfeine* Papier, das er sich nicht leisten kann, durch ›sekundäres Papier‹ ersetzt, in das die von Walser hochgeschätzten kulinarischen Genüsse eingewickelt waren. »Für Sie, liebe Frau Mermet, müßte es ganz seidenfeines, zartes Papier sein, mit Spitzenrand [man beachte den Textilbezug, Vf.] und einer ziervollen Vignette. Das meiste Papier ist zu wenig zart.« Brief an Frieda Mermet vom 7. August 1918, in: Robert Walser: *Briefe*, Frankfurt am Main 1979, S. 138.

⁶² Brief an Frieda Mermet vom 1. November 1918, ebd., S. 150–151.

Bern,
Linskerengasse 29 III

Meine verehrte Frieda
Liebste Liebesperson.

Deine Briefe, ganz, über
deinen und vornehmlich ist
meine so einen Abschiedswort
indem ich sehr schmerzhaft
und herzlich habe, die meine
schreibe.

Meine Gefühle ist
ganz schön, alle meine Gedanken
kommen und mein Geist spricht
die groß und großartig und ich ganz
voll von ich weiß ganz nicht auf mich.

Dein Brief
Ich bin mit mir zufrieden
Robert Walser

Handwritten notes in the left margin:
Es war ein Brief in
der Briefe.

Handwritten notes in the right margin:
Handwritten notes in the right margin.

209

Abb. 8 Robert Walser: »Brief an Frieda Mermet vom Januar 1925«, in: Peter Hamm/Elio Fröhlich: Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt am Main 1980, S. 209.

Vom Schokoladenpapier zum Staatsbrief: Walsers Literatur ist aufs Engste mit der Funktion des Archivs verbunden, und sie operiert zugleich an dessen Rändern. Denn für das Archiv ist nicht nur die Registratur, sondern auch die Durchsetzung von Ausschlusskriterien essentiell, wie Walser nur zu genau wusste, der 1921 für einige Monate als zweiter Bibliothekar im Berner Staatsarchiv arbeitete. Genau solche Ausschlusskriterien lassen sich nun für Walsers Texte schlechterdings nicht ermitteln. Die Unstetigkeit

des Spaziergängers hat ihr literarisches Pendant in der Unstetigkeit der ›Themen‹, über die er schreibt: »Rasch löst immer das eine das andere ab bei Walser.«⁶³ Walsers Literatur funktioniert wie jenes paradoxe Archiv, das das Gegenteil des Staatsarchivs ist und das eher eine »Art riesiger Papierkorb« war, »in dem selbst Papiere, die einmal zusammengehört hatten, diesen Zusammenhang verloren und in ein Chaos des Diversen eingingen, dessen einzige Gemeinsamkeit im Abstrakt-Allgemeinen lag«, ⁶⁴ nämlich der Schrift oder den Buchstaben. Im Fall der Geniza, auf die ich mich hier beziehe, handelte es sich um einen fensterlosen Raum der Synagoge, (wörtlich) ein »Grab«, »in dem die aus dem Alltag ausgeschiedenen Papiere entsorgt wurden«⁶⁵ – und zwar unabhängig von ihrer Zuordnung zu Themen, Bereichen, Funktionen oder ihrem ›Wert‹. Aus Respekt vor dem beschrifteten Papier – das Hebräische galt als die Sprache Gottes – kam eine Vernichtung von Zetteln, ganz gleich, welchem Zweck sie gedient hatten, nicht in Frage.

Was die Nähe dieser Institution zu Walsers Literatur begründet, ist allerdings noch eine andere Besonderheit der Geniza: Sie war nämlich kein geschlossener, unzugänglicher Raum,

aus dem nichts zurückkehren konnte, sondern ein Ort des Austauschs zwischen den dort lagernden Papieren und den jeweils lebenden Generationen. Es konnten bei Bedarf Papiere, die noch Schreibraum boten, hervorgeholt und neuerlich beschriftet werden. Einseitig beschriebene, längst erfüllte Verträge konnten zerrissen und noch einmal als Notizzettel verwendet werden.⁶⁶

Der Arabist Shlomo D. Goitein hat dem »papierenen Chaos der jüdischen Geniza«⁶⁷ eine umfangreiche, mehrbändige Studie gewidmet⁶⁸, in der er den Papierkorb »wie eine über Jahrhunderte reichende Zeitung mit Berichten aus fernen Ländern, Lokalnachrichten und Vermischtem«⁶⁹ liest. Es ist das Papier jenseits von Kalligraphie und Buchkultur, in dem sich Verwaltung, Recht, Handel und privater Alltag vollziehen, das die Geniza aufbewahrt, eine durch und durch »pragmatische Schriftlichkeit«⁷⁰, die durch die Studien Goiteins eine neue Lesbarkeit gewinnt und die Walser zum Prinzip seiner literarischen Produktion erhebt. Walsers Mikrogramme nämlich finden sich auf Briefrändern, Honorarquittungen, Zeitschriften-

⁶³ Sebald, 2009, S. 145, wie Anm. 53.

⁶⁴ Müller, 2012, S. 30, wie Anm. 59.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 31.

⁶⁸ Shlomo D. Goitein: *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.

⁶⁹ Müller, 2012, S. 31, wie Anm. 59.

⁷⁰ Ebd., S. 29.

seiten, Kalenderblättern, Formularen und anderen ›pragmatischen‹ und höchstprofanen Papiersorten. Das Archiv seiner Literatur basiert ja nicht nur, medientechnisch gesehen, auf neuerlich beschrifteten Papieren; die Herausforderung, die diese Literatur für das ›lebende Gedächtnis‹ und seine Memorialökonomie darstellt, verweist eben auf den Wegfall aller institutionellen Ausschlusskriterien und damit auf die Freisetzung einer Schrift, der nichts zu gering oder darstellungsunwürdig ist.

Bibliografie

- Benjamin, Walter: »Robert Walser«, in: *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1991, S. 324–328.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 23–44.
- Campe, Rüdiger: »Robert Walsers Institutionenroman. *Jacob von Gunten*«, in: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald (Hgg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 235–250.
- Certeau, Michel de: *Theoretische Fiktionen. Geschichte und Psychoanalyse*, Wien 2006.
- Contzen, Eva von: »Grenzfälle des Erzählens: Die Liste als einfache Form«, in: Albrecht Koschorke (Hg.): *Komplexität und Einfachheit*, 2016 (im Druck).
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel: *Die Macht der Psychiatrie. Vorlesungen am Collège de France 1973–1974*, Frankfurt am Main 2015.
- Goitein, Shlomo D.: *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.
- Goody, Jack: »What is a List?« in: ders.: *Domestication of a Savage Mind. Themes in the Social Sciences*, Cambridge 1977, S. 74–111.
- Gunning, Tom: »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹«, in: *KINtop 4* (1995) S. 111–121.
- Heesen, Anke te: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Jünger, Ernst: »Über den Schmerz«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Essays I*, Bd. 7, Stuttgart 1980, S. 143–191.
- Kafka, Franz: »Hochlöblicher Verwaltungsausschuß!« [1916], in: ders.: *Amtliche Schriften*. Mit einem Essay von Klaus Hermdorf, Frankfurt am Main 1991, S. 295–297.
- Kreienbrock, Jörg: *Kleiner. Feiner. Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*, Zürich 2010.
- Martin, David: »Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung«, in: Albrecht Koschorke (Hg.): *Komplexität und Einfachheit*, 2016 (im Druck).
- Meinberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/New York 2003.
- Müller, Lothar: *Weißes Magie. Die Epoche des Papiers*, München 2012.
- Roloff, Simon: *Der Stellenlose. Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Paderborn 2016.
- Sebald, Winfried Georg: »Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser«, in: ders.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Frankfurt am Main 2009, S. 129–168.
- Spitzer, Leo: »La enumeración caótica en la poesía moderna«, in: ders.: *Lingüística e historia literaria*, Madrid 1955, S. 295–355.
- Walser, Robert: »Schneewittchen« [1901], in: ders.: *Das Gesamtwerk VII. Gedichte und Dramolette*, Zürich/Frankfurt am Main 1978a, S. 104–145.
- Walser, Robert: »Der Spaziergang« [1917], in: ders.: *Das Gesamtwerk III. Poetenleben – Seeland – Die Rose*, Zürich/Frankfurt am Main 1978b, S. 209–277.

- Walser, Robert: »Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen«, in: ders.: *Das Gesamtwerk VIII. Verstreute Prosa I* (1907–1919), Zürich/Frankfurt am Main 1978c, S. 323–325.
- Walser, Robert: »Beim Militär«, in: ders.: *Das Gesamtwerk VIII. Verstreute Prosa I* (1907–1919), Zürich/Frankfurt am Main 1978d, S. 332–334.
- Walser, Robert: »Brief an Frieda Mermet vom 7. August 1918«, in: ders.: *Briefe*, Frankfurt am Main 1979, S. 138.
- Walser, Robert: »Brief an Frieda Mermet vom 1. November 1918«, in: ders.: *Briefe*, Frankfurt am Main 1979, S. 150–151.

Manifest für ein langsames Archiv

SVEN SPIEKER

This manifesto argues that we need a new theory of the archive at a time when some of the most fundamental concepts pertaining to the traditional (paper) archive – provenance, persistence, originality, media specificity – are in a process of rapid erosion at the hands of neo-liberalism and globalization.

Wir betrachten Archive nicht mehr als Orte für bestimmte Praxen oder als Medien, die man analysieren und auseinanderlegen müsste; wir betrachten sie vielmehr selbst als Praxis. Das Archiv erkunden heißt heute nicht mehr, archäologische Schichten freizulegen, die, selber unsichtbar, eine Gegenwart von sich selbst trennen. Auch in der zeitgenössischen Kunst hat das Archiv längst nicht mehr die Bedeutung eines Wissens im Sinne eines Ziels, das es zu erreichen gälte. ›Archiv‹ ist stattdessen die Bezeichnung für Verfahren, die auf das Kombinieren, Verknüpfen, Umformatieren oder Umskalieren von Information zielen.

Was ich als ›langsames‹ Archiv bezeichne, steht im Zusammenhang mit Konzepten wie dem ›An-Archiv‹, dem ›Anti-Archiv‹ oder auch dem ›anomischen Archiv‹. Anders als diese Begriffsbildungen beansprucht das langsame Archiv aber nicht, Archive von ihrer Negation, Verwerfung oder Zerstörung her zu denken. Stattdessen setzt es da an, wo sich das Archiv von seiner Selbstverpflichtung gegenüber den Spuren der Vergangenheit und von seinem Speicherauftrag löst, und sich stattdessen der Gegenwart und der Möglichkeit (oder Unmöglichkeit) ihrer Archivierung zuwendet. Das langsame Archiv ist für das Archiv insgesamt, was die Off-Moderne für die Moderne gewesen ist, »a detour into the unexplored potentials of the modern project. It recovers unforeseen pasts and ventures into the side-alleys of modern history at the margins of error of major philosophical, economic and technological narratives of modernization and progress.«¹

Anders als das analoge Archiv mit seiner Betonung auf Herkunft, Kontext, ursprünglicher Ordnung und geregelter Verfahren ist das digitale Archiv keinem besonderen Ort mehr verhaftet. Datenbanken können ihre

¹ Svetlana Boym: *The Off-Modern Condition*, www.svetlanaboym.com/offmodern.html (zuletzt aufgerufen 08.07.2015).

Daten auf eine beliebige Anzahl technischer Plattformen und Anwendungen an jeden Ort der Welt verteilen. Auch werden die von ihnen verwahrten (Meta-)Daten ohne jeden Bezug zu deren räumlicher Herkunft gespeichert. Das hat dramatische Folgen. Denn bisher war es eine Hauptfunktion von Archiven, Dokumente zu bewerten, sie mit dem Status eines Titels oder Rechts zu versehen und somit Beweise zu produzieren. Damit Archive aber diese Funktion erfüllen können, müssen sie konkrete, abgeschlossene und sorgfältig bewachte Räume besetzen, innerhalb deren sich solche Beweismittel sowohl konsultieren als auch verifizieren lassen. Nur hier entfalten Dokumente die Macht, Geltung zu verleihen – weil nur hier ihre Echtheit und Herkunft bezeugt ist. In den heutigen offenen, digitalen Archiven ist dagegen alles anders. Hier werden Herkunft und Echtheit nicht mehr durch einen Vorgang archivarischer Zuordnung bestätigt, und Bilder können immer und überall zu Beweisen werden, wenn sie nur in den entsprechenden Kontext gestellt werden.

Für (analoge) Archive war es traditionell zwingend notwendig, streng zwischen (ihrem eigenen) Inneren und dem ihnen Äußeren zu unterscheiden. Eine ganze Litanei archivarischer Techniken und Fachkenntnisse, eng mit dem Archivort verbunden, wachte über die strenge Einhaltung dieser Unterscheidung. Wenn der traditionelle, materiell und medial konkrete Archivort, das griechische *Archeion*, seine zentrale Position verliert, dann lösen sich auch die an ihm ansässigen Techniken aus ihren räumlichen Bezügen. Das digitale Archiv arbeitet daher weniger als ein Inneres, das sich aus der Abgrenzung von einer äußeren Umgebung definiert, sondern als *Umgebung* ohne ein Außen. In diesem *environment* wird es immer schwieriger, das Archivgut vom Nicht-Archivgut zu unterscheiden. Wir ›betreten‹ dieses digitale Archiv-*Environment* nicht, wir bewegen uns *in* ihm. In einer solchen Umgebung wird Information weniger abgelegt, als dass sie gleich einer Wolke ihrer Wege zieht. Das Archiv eine ›Wolke‹ (cloud) zu nennen, suggeriert, dass Information eine natürlich vorkommende, überall vorhandene und an keinen Ort oder Technik gebundene Atmosphäre ist. Der Neoliberalismus verstärkt diesen Eindruck vom Archiv als weltumspannender Atmosphäre und suggeriert, dass ein solches Archiv von jeder Technik abgekoppelt ist. Wenn wir Information in der Cloud ablegen, dann geben wir sie gewissermaßen in den Äther, in dem sie unsichtbar und immateriell weiter existiert, bis wir sie wieder abrufen. Dass hinter einer solchen Operation eine weltumspannende technische und ökonomische Apparatur steht, wird dabei unterschlagen.

Im neo-liberalen (digitalen) Archiv-als-Äther liegt die Information nicht mehr, sie wandert, zieht und beschleunigt sich. So nutzen Konzerne ihre Archive längst nicht mehr allein als Speicher für Vergangenes, sondern

koppeln sie so eng als möglich an ihre dynamischen Produktionszyklen, weshalb die Daten des Archivs auch nicht mehr an gesonderten Orten aufbewahrt werden müssen. Eine Website mit dem Titel *How is big data changing data archiving strategies* behauptet: »We will need to stop thinking of an archive as a set of operations and infrastructure separate and distinct from production operations and infrastructure.«² Vom Standpunkt herkömmlicher Archivarbeit aus betrachtet ist diese Empfehlung nichts weniger als revolutionär, da sie dem Archivgut jegliche räumliche Diskrettheit verweigert. Wenn eine solche Diskrettheit etwas mit der Langsamkeit herkömmlicher Archive zu tun hat, dann bedeutet die Anpassung des Archivs an den Produktionszyklus unter Preisgabe des Archivorts seine Beschleunigung. Das Archiv ist hier kein Ort mehr, sondern eine sich dynamisch vergrößernde Dokumentenklasse, eine der vielen Kategorien und Klassen in jenem gigantischen Panorama der Klassifizierung, das das Zeitalter der ›big data‹ bestimmt.

Die Beschleunigung des Archivs geht einher mit einer rasanten Verflachung seines kognitiven Raums. Für diese Entwicklung ist das Archiv als Ort aus Schichten im Sinne von Freuds ›Wunderblock‹, der sich wie eine archäologische Fundstätte Lage für Lage artikuliert, kein adäquater Bezugspunkt mehr. Das ortlose digitale Archiv verfügt über keine ihm eigene Architektur, sondern es ist eingebettet in die horizontale Flachheit der globalen Gegenwart. Entsprechend der Horizontalität dieses Archivs und ausgehend von Erkenntnissen, nach denen unser Gehirn möglicherweise eine gegenwärtige Wahrnehmung in derselben Weise verarbeitet wie die spätere Erinnerung an diese Wahrnehmung, vermuten einige Wissenschaftler, Speichern (Archiv) und Erinnern (Gedächtnis) seien voneinander durchaus unabhängige Funktionen. Die Herausforderung bestünde in diesem Fall darin, eine Theorie des Gedächtnisses zu formulieren, die das Archiv nicht mehr allein aus seiner Speicherfunktion heraus begreift, sondern seine Anschlussfähigkeit (*connectivity*) auf der horizontalen Ebene in den Mittelpunkt rückt. Auf dieser Ebene sind für das Entstehen von Erinnerungen weder die Unterscheidung zwischen Innen und Außen noch die für Archive sonst übliche Bezugnahme auf Spuren oder Ursprünge und ihre Sammlung erforderlich. Wie Jens Brockmeier schreibt, folgt daraus, dass das Gedächtnis nicht mehr in der Blackbox des Archivs verortet wäre, sondern in einem größeren Rahmen gesellschaftlicher und kultureller Handlungen und Artefakte, die ebenso dem historischen Wandel

2 searchstorage.techtarget.com/answer/How-is-big-data-changing-data-archiving-strategies (zuletzt aufgerufen 08.01.2015).

unterliegen.³ Arjun Appadurai hat bereits gezeigt, welche politischen und gesellschaftlichen Folgen dies für die Ausbildung einer nationalen Identität in der Diaspora haben könnte. In einem solchen Kontext, so schreibt er, wird das sonst als Wiege der Nation betrachtete Zentralarchiv, das Spuren einer nationalen Identität bewahrt, durch die dynamische Interaktion von Bildströmen, Migrationen und Erinnerungsbildungen ersetzt (*migrant archive*). Ob Erinnerungen, die unter den Bedingungen der Diaspora – über das Internet, in Zeitungen oder durch Hörensagen – ausgetauscht werden, wahr und echt im Sinne des Archivs sind, ob sie seiner Forderung nach der Ursprünglichkeit dieser Spuren und der kanonischen Zufälligkeit ihrer Überlieferung entsprechen, ist hier zweitrangig gegenüber der Tauglichkeit der Erinnerungen für das Hervorbringen einer auf dem *migrant archive* beruhenden Gemeinschaft.⁴

Wie können wir das Archiv mit einer kritischen Funktion versehen, ohne uns entweder nostalgisch nach seiner humanistischen Gestalt zu sehnen oder uns für seine neoliberale Nemesis, das vollkommen transparente und kapitalisierte globale Megaarchiv, in die Bresche zu werfen? Eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist auch eine politische Notwendigkeit. Denn angesichts der schier unbegrenzten Möglichkeiten der statistischen Massenauswertung von Daten und ihrer Übertragung nicht nur in der Wirtschaft, sondern auch als Funktion einer globalisierten Sicherheitspolitik scheint es dringend geboten, eine neue Politik des Archivs zu formulieren, die in Archiven nicht mehr nur Speicher von Vergangenen sieht, sondern sie mit der Gegenwart und der Zukunft verknüpft.

Vielleicht ist es an der Zeit, das ›langsame‹ Archiv auszurufen, um dem humanistischen Archiv und seiner Metaphysik des *Archeion*, der Spur, Herkunft und ursprünglichen (Archiv-) Ordnung zu entgehen. Anders als das humanistische Archiv, aber auch entgegen den schnellen (Kapital-) Flüssen seiner neoliberalen Nemesis, setzt sich das ›langsame‹ Archiv an Rändern und in Leerräumen fest, die es Dokumenten erlauben, ihre Funktion zu entfalten. Das Element des langsamen Archivs ist die (niedrige) Geschwindigkeit, mit der wir Dokumente und ihr Umfeld in den Blick nehmen, sowie die Unterschiede, die sich daraus ergeben.

Ich nenne als Beispiel die Videoarbeit *Linea de Nazca* (2008) der peruanischen Künstlerin Luz Maria Bedoya, die in einer einzigen, 2:40 Minuten langen Einstellung aus einem auf der Panamérica-Straße in der Wüste des südlichen Peru fahrenden Auto aufgenommen ist. In dieser Gegend

³ Jens Brockmeier: *Beyond the Archive: Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*, Oxford/New York 2015.

⁴ Arjun Appadurai: *Archive and Aspiration*, URL: archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/ (zuletzt aufgerufen 08.01.2015).

befinden sich die Nazca-Linien (300 v. Chr. bis 900 n. Chr.), Perus größte Touristenattraktion. Die Geoglyphen werden traditionell vom Flugzeug aus betrachtet, da sie sich nur aus dieser Höhe als bedeutsame Symbole zu erkennen geben. Doch in Bedoyas Arbeit fährt das Auto mitten durch die Wüste, und die mehr oder weniger auf Augenhöhe gehaltene Kamera verstärkt das unmittelbare sinnliche Erleben auf Kosten einer erfolgreich integrierenden Deutung, wie sie erst durch Übersetzung der Linien in sinnvolle Zeichen zustande kommt.

Akram Zaataris Videofilm *This Day* (2003) ist ein weiteres Beispiel: Insoweit Zaataris Arbeit fotografische und klangliche Fundstücke aus dem Archiv mit Sequenzen kombiniert, die der Künstler selbst gedreht hat, benutzt er die Archivdokumente nicht als objektivierende Informationsquellen. Stattdessen setzt Zaatari die im Film gezeigten Dokumente einer destabilisierenden, desorientierenden Geschwindigkeit (zu langsam; zu schnell) aus, die den Betrachter verwirrt. In manchen Fällen rührt der Orientierungsverlust von der Kamera selbst her, die Fotografien so abtastet, dass diese ihren Sinnzusammenhang verlieren. Es ist, als müsse Zaatari das Dokument verunkentlichen oder es seiner Inhalte entledigen, bevor er ihm abverlangen kann, etwas zu bezeugen.

Wie Zaatari haben noch andere Künstlerinnen und Autoren von Lina Selander (*Around the Cave of the Double Tombs*, 2010) über Dani Gal (*As from Afar*, 2014) und Jörgen Gassilewski (*Göteborgshändelserna*, 2006) bis hin zu Julius von Bismarck (*Unfall am Mittelpunkt Deutschlands*, 2013) die Möglichkeiten einer ›langsamen‹, auf Wissensauflösung, Desorientierung und Tempowechsel beruhenden Archivpolitik erkundet. Ich möchte nun drei Wege beschreiben, die solche Projekte gegangen sind: das Ersetzen des Ortes durch verschiedene Formen der Desorientierung (Lina Selander); die strategische Annahme von Fiktionen als Tatsachen (Jörgen Gassilewski); und das Bremsen des Informationsflusses als eine neue Politik des Archivs (Dragan Espenschied).

Desorientierung – sowohl der Künstlerin selber als auch ihres Publikums – ist ein Schlüssel zu *Around the Cave of the Double Tombs* (2010), einem archivarischen Film- und Buchprojekt der schwedischen Künstlerin Lina Selander, in dem es um ihre zahlreichen Besuche der westjordanischen Stadt Hebron geht. Ausgangspunkt waren mehrere Forschungsreisen ins Westjordanland und insbesondere in die Stadt Hebron. Das Video ohne Ton umfasst die nicht zusammenhängenden Fotografien eines Modells des antiken Jerusalem in einem Museum; eines Kontrollpunkts mit seinen wuchtigen, in ein historisches Gebäude gepferchten Sicherheitsanlagen; sowie mehrerer Häuser, Mauern und verstreuter Gegenstände. Auch das Buch, das Selander aus ihrem Film zusammenstellt – eine Kombination von

schwarzen Seiten, Text, und mehr oder weniger detaillierten Aufnahmen von Grenzübertritten – fasst die bewegten Bilder nie zu einer sinnvollen Reiseepisode zusammen. In einer Art und Weise, die an Harun Farocki erinnert, verabschiedet sich Selander beim Schneiden von jeglichem Plan, den sie sich im Voraus für ihr Material ausgedacht hat, weil sie erkennt, dass jede solche Planung Unsinn ist. Kreuz und quer durch ihr Material treibend, schafft Selander lokale Ordnungen ohne ein übergreifendes Gesamtkonzept. Sie bringt ihr Material bis zu dem Punkt, an dem sie sich, wie sie sagt, selbst davon ausgeschlossen fühlt. Das Dokument hat für Selander die Funktion einer Deckerinnerung: Es soll verbergen, nicht bezeugen. Es ist Sache dieser reisenden und sich verirrenden Künstlerin, das zutage zu fördern, was das Dokument verbirgt.

Als eine Form des Erschließens von Möglichkeitsräumen beginnt die Arbeit in oder mit dem Archiv paradoxerweise oft damit, dass einem der Zugang zu Wissen verwehrt wird. Der Tatsachenroman *Göteborgshändelserna* (*Die Göteborger Ereignisse*, 2006) von Jörgen Gassilewski nutzt eine Vielzahl akribisch gesammelter und recherchierter Dokumente, um den Besuch des US-Präsidenten George W. Bush in der schwedischen Hafenstadt von 2001 anlässlich eines EU-Gipfeltreffens zu rekonstruieren. Indem Gassilewskis Roman Dokumente mit fiktionalen Elementen verbindet, zeichnet er ein detailliertes Bild der Demonstrationen und der Polizeigewalt, die den Gipfel begleiteten, sowie ihres gerichtlichen Nachspiels. Für Gassilewski ist Literatur »a way of uncovering the implicit narrative constraint of a document«. Ein Archivdokument, so der Autor, enthält seinen Status als Beweismittel nicht schon von sich aus, sondern es sucht nach seinem Stellenwert innerhalb »the greatest of stories, reality«. Dementsprechend nennt Gassilewski seinen Roman eine »literal fiction«. Er konzentriert sich auf die Figur eines vermeintlichen deutschen Provokateurs, der zuerst in internen Berichten der Göteborger Polizei und danach in der rechten schwedischen Presse als Anarchist und deutscher Terrorist auftauchte. Die Identität dieses Mannes, dessen angebliche subversive Aktionen die Presse nutzte, um alle Demonstranten pauschal als Terroristen zu verunglimpfen, wurde nie geklärt. Er war sehr wahrscheinlich eine Erfindung der Polizei. Im Roman *Göteborgshändelserna* wird diese in der Realität fiktive Figur zu einer echten. Gassilewski hinterfragt unsere Vorstellung einer unverrückbaren Grenze zwischen Dokument und Literatur, zwischen Archiv und Wirklichkeit, künstlerischem Schaffen und Politik. Ebenso wie das Polizeiarchiv die Existenz eines Unruhestifters dokumentiert, der aller Wahrscheinlichkeit nach fiktiv war, so gibt Gassilewski dieser Figur einen Platz innerhalb der Grenzen eines Tatsachenromans – einer Fiktion, die auf wirklichen Dokumenten beruht. Er bezeugt damit eine nicht existierende

Figur, deren Identität zu einer allgemein bekannten Tatsache wurde und beschämt so nicht nur die Polizei, sondern etabliert zugleich sein Schreiben als eine gültige Form der Beweisführung, weil es ihm und nur ihm gelingt, die ›narrativen Beschränkungen‹ des Polizeiarchivs zu enthüllen.

Eine letzte Strategie, das Archiv wieder mit einer ›langsamen‹ Kritizität auszustatten, zielt unmittelbarer auf eine Verlangsamung oder Redimensionierung des Informationsflusses. Unter solchen Versuchen, die globalen Informationskreisläufe zu verlangsamen, finden wir zum Beispiel die von Dragan Espenschied so genannte (langsame) ›digitale Finsternis‹. Sie »hält das Erlebnis bereit, einer Sache zu begegnen, die noch niemand anderer gesehen oder bemerkt hat. Sie ist ein seltener, intimer und persönlicher Moment in einer auf äußerste Sichtbarkeit und schnelle Zirkulation getrimmten Medienwelt. Eine Website zu entdecken, deren Besucherzähler eine einstellige Zahl anzeigt, ist so reizvoll, weil der Zähler beweist, dass du, der Besucher, zu einer kleinen, auserwählten Gruppe von Leuten gehörst, die dieses eine digitale Artefakt oder Ereignis miterlebt haben.«⁵ Wie das langsame Archiv allgemein konzentriert sich Espenschied auf Information, die die neoliberale Wirtschaft vergessen hat: das Langsame und nicht Hochglänzende, das noch nicht Globale mindern oder bar jedes Werts. In Verbindung mit dem analogen Papierarchiv, das kraft seiner stofflichen Voraussetzungen ›langsam‹ ist, könnte die digitale Finsternis durchaus zu einem Mittel erster Wahl werden, wenn es darum geht, sich vor der blendenden, ›schnellen‹ Transparenz des neoliberalen globalen Archivs zu retten.

(Aus dem Englischen von Herwig Engelmann;
vom Autor erweiterte deutsche Fassung.)

5 Dragan Espenschied: *Acknowledgment, Circulation, Obscurity, System Ambience*, URL: rhizome.org/editorial/2014/jun/24/emulating-bomb-iraq-arcangel/ (zuletzt aufgerufen 08.07.2015).

Zwischen Ohnmacht und neuer Macht

PAUL KLIMPEL

The understanding of what an archive is has changed and continues to change. There is no such thing as a clearly defined notion of it. Digitalisation does not only affect the borders of the archive; it also affects its core areas and the understanding of itself. In the following, an attempt will be made to consider the development of archives from a phenomenological perspective, so that their situation in a time of technological and social changes resulting from digitalisation can be grasped.

I. Was ist ein Archiv?

Um die Frage zu beantworten, was ein Archiv ist, ließe sich allerlei historisches Material anführen: Texte, Bilder oder auch eine Lexikondefinition, wie es sie für nahezu Alles gibt. Tatsächlich sind solche Definitionsversuche nicht uninteressant, und die heutzutage vielleicht wirkungsmächtigste findet sich in der Wikipedia. Zum Archiv heißt es dort:

Ein Archiv (lat. *archivum* ›Aktenschrank‹; aus altgr. ἀρχεῖον *archeíon* ›Amtsgebäude‹) ist eine Institution oder Organisationseinheit, in der Archivgut zeitlich unbegrenzt aufbewahrt, benutzbar gemacht und erhalten wird (Archivierung). Mit dem Begriff können auch Gebäude oder Räumlichkeiten gemeint sein, in denen ein Archiv oder Archivgut untergebracht ist (Magazin).¹

Die Definition ist zunächst eine rein formale, die sich auf die Organisationseinheit, aber auch auf das entsprechende Gebäude bezieht. Inhaltlich wird jedoch weder spezifiziert, welche Objekte bewahrt werden, noch für wen, zu welchem Zweck, und vor allem wird nicht gesagt, wer Zugang hat. Es ist eben eine reine formale Definition.

In der postmodernen Kulturwissenschaft wird Archiv im Anschluss an Michel Foucault als Oberbegriff für Informations- und Wissensspeicher wie z.B. Bibliotheken gebraucht. So sinnvoll eine solche Begriffserweiterung auch sein mag, soll hier das Wort ›Archiv‹ in einem engeren Sinn verstanden werden, der sich gerade von den Begriffen ›Bibliothek‹ und ›Museum‹ abgrenzt. Gemäß Wittgenstein ist die »Bedeutung eines Wortes

¹ »Archiv«, in: *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*, Bearbeitungsstand: 02.01.2016, 20:28 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Archiv&oldid=149714323> (zuletzt aufgerufen 13.01.2016).

sein Gebrauch in der Sprache«.² Und im deutschen Sprachgebrauch wird klar zwischen Archiv, Bibliothek und Museen unterschieden, auch wenn alle drei Institutionen verschiedentlich unter den Begriff ›Gedächtnisinstitutionen‹ zusammengefasst werden. Doch bei allen Gemeinsamkeiten sind die Unterschiede für die weitergehende Betrachtung von Archiven in der digitalen Welt bedeutsam.

Anders als Archive haben Bibliotheken ein fest umgrenztes Sammelgebiet: Sie sammeln Bücher. Bücher sind veröffentlichte Schriftwerke. Was als Buch gilt, wird nicht inhaltlich, sondern formal definiert. Ein Buch hat einen Autor, eine Auflage, ein Erscheinungsdatum und auch eine ISBN. Bei Fachbibliotheken ist das Sammelgebiet auf Bücher zu einem bestimmten Thema weiter eingeschränkt. Auch über Bücher hinaus werden bestimmte Veröffentlichungen durch Bibliotheken gesammelt, etwa Zeitschriften, die ebenfalls eine klar formale Definition und eine entsprechende Nummer, die ISSN, haben. Außerdem werden – in gewissem Umfang – auch Grenzbereiche gesammelt, sogenannte ›graue Literatur‹, also Publikationen, die nicht über den Buchhandel vertrieben werden. Gelegentlich befinden sich in Bibliotheken auch Trägermedien audiovisueller Werke. Bezeichnenderweise hat die Sprache hierfür den Begriff der Mediathek entwickelt, der sich von der klassischen Bibliothek unterscheidet.

In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass die Deutsche Nationalbibliothek eine durchaus erstaunliche Auftragserweiterung bekommen hat. Der Gesetzgeber hat nämlich in das Gesetz zur Deutschen Nationalbibliothek hineingeschrieben, sie habe die Aufgabe, alle seit 1913 erschienenen Medienwerke »im Original zu sammeln, zu inventarisieren, zu erschließen und bibliografisch zu verzeichnen, auf Dauer zu sichern und für die Allgemeinheit nutzbar zu machen«.³ Was aber der Ausdruck ›Medienwerke‹ im Einzelnen bedeutet, erfährt man im nachfolgenden Paragraphen. Dort wird zwischen körperlichen und unkörperlichen Gegenständen unterschieden. Von Letzteren heißt es: »Medienwerke in unkörperlicher Form sind alle Darstellungen in öffentlichen Netzen.«⁴ Im Klartext bedeutet dies: Die Deutsche Nationalbibliothek soll das Internet archivieren, und zwar »im Original« (s.o.). Das ist kein ganz trivialer Auftrag! Nicht nur eine Bibliothek, die sich bislang in klar definierten Grenzen bewegte, tut sich schwer damit. Man arbeitet daran, lädt Expertinnen und Experten ein, führt intensive Gespräche, um zu klären, was der Gesetzgeber eigentlich

2 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, kritisch-genetische Edition, hg. von J. Schulte, Frankfurt am Main 2003, § 43: »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«

3 *Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek vom 22. Juni 2006*, § 2.1. URL: www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/dnbg/gesamt.pdf (zuletzt aufgerufen 11.12.2015).

4 Ebd., § 3.3.

meinte und was sie nun archivieren sollen und was nicht. Man hat sich zunächst einmal auf digital publizierte Bücher fokussiert; da sind Bibliotheken wieder in einem Bereich, in dem sie sich auskennen.

Zu den formalen Voraussetzungen von Bibliotheken gehört u. a., dass sie sich immer an eine bestimmte Öffentlichkeit richten. Dies kann eine Fachöffentlichkeit sein, der Zugang zu Bibliotheken kann von bestimmten Voraussetzungen abhängig gemacht sein usw. Das ändert jedoch nichts daran, dass Bibliotheken auf externe Leserinnen und Leser bezogen sind. Seit weit über 2000 Jahren streben sie danach, ihre Bestände so zu ordnen, dass ein von außen kommendes Publikum dort Bücher finden kann. Die Orientierung nach außen ist ein konstitutives Element von Bibliotheken.

Auch moderne Museen haben eine klare Orientierung hin zur Öffentlichkeit, zum Publikum. Das International Council of Museums ICOM hat dies in seinem *Code of Ethics* eindeutig formuliert.⁵ Anders als bei Bibliotheken fehlt Museen aber eine klare formale Einschränkung dessen, was sie ausstellen und sammeln. Sammlungs- und Ausstellungsobjekte können vielfältig sein, letztlich ergibt sich die Einschränkung aus zweierlei: inhaltlich aus der Ausrichtung des Museums und formal aus der Orientierung zur Öffentlichkeit. Der Schauwert von Objekten spielt für Museen eine wichtige Rolle, wobei ihre Bestände in der Regel weit über das in Ausstellungen Gezeigte hinausgehen. Im Magazin eines Museums kann es daher zu Überschneidungen mit der Funktionsweise eines Archivs kommen. Prinzipiell aber gilt für Museen dasselbe wie für Bibliotheken: Sie werden besucht und sollen auch besucht werden. Genau dieser Punkt ist jedoch für Archive nicht selbstverständlich.

Archive sind historisch gesehen nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen. Sie haben nicht notwendigerweise einen Publikumsbezug. Auch gibt es keine formale Beschränkung des Sammlungsauftrages. Vielmehr werden die entscheidenden Fragen zum Charakter eines Archivs jedes Mal neu bestimmt: Was wird archiviert? Von wem wird es archiviert, in wessen Auftrag und warum? Ferner: Wer hat Zugang? Schon in der Vergangenheit gab es auf diese Fragen sehr unterschiedliche Antworten. Im Zuge der Digitalisierung werden diese Fragen unter veränderten Rahmenbedingungen völlig neu gestellt.⁶

⁵ Die *Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM* wurden 1986 formuliert, 2001 ergänzt und 2004 revidiert. In dieser Fassung von 2004 heißt es im §1.4: »Der Träger soll gewährleisten, dass das Museum und seine Sammlungen allen Interessierten zu angemessenen, regelmäßigen Zeiten zugänglich sind.« URL: https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf (zuletzt aufgerufen 07.04.2020).

⁶ Vgl. hierzu auch Paul Klimpel/Ellen Euler (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2014. Als Epub lesbar unter der URL: <http://irights-media.de/webbooks/dervergangenheiteinezukunft/> (zuletzt aufgerufen 11.11.2015).

II. Der Blick zurück

Archive waren zunächst einmal Orte, in denen Urkunden aufbewahrt wurden, die gewisse Rechtsansprüche belegen sollten. Die Unterlagen waren nicht öffentlich zugänglich, im Gegenteil: Der Archetyp des Archivs der Vergangenheit war das »geheime Staatsarchiv«. In diesen Archiven wurden zunächst einmal unterschiedlichste Materialien aufbewahrt, und dann wurde selektiv entschieden, was davon in einer bestimmten Situation als Beleg für einen Anspruch genutzt werden sollte. Die Hüter dieser Archive hatten die Aufgabe, gerade nicht alles zugänglich zu machen, sondern eben nur das, was konkret zielführend war.

In der weiteren Entwicklung waren Archive oft Orte für all das, was nicht öffentlich sein sollte, aber – aus welchen Gründen auch immer – doch bewahrt wurde. Gerade in Diktaturen wurde viel Energie in den Aufbau von Archiven gesteckt, obwohl oder gerade weil die Inhalte dieser Archive nicht öffentlich waren. Tatsächlich haben Diktaturen oft besser archiviert, als Demokratien es tun. Die Beispiele dafür sind Legion. Man denke etwa an die Archive der Geheimen Staatspolizei während der NS-Diktatur, in denen auch Dinge genau dokumentiert wurden, die eben nicht öffentlich werden sollten (wie Skepsis und fehlende Begeisterung der Deutschen beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges). Man denke auch an die umfangreichen Archive des Ministeriums für Staatssicherheit in der DDR. In gewisser Weise waren Archive unter den Bedingungen der Diktatur geschützte Räume, in denen man erhalten durfte, was ansonsten der Zensur verfiel. Wieder und wieder lässt sich beobachten, dass in Archiven eben das bewahrt wurde (und wird), was außerhalb der Archive verboten ist.

Mit der Demokratisierung von Staat und Gesellschaft ging eine Öffnung zumindest der öffentlichen Archive einher. Jedoch waren Archive nie Avantgarde einer Öffnung, sondern boten eher ein retardierendes Moment. Und mit Sperrfristen und Vertraulichkeitsvermerken wurde ein System geschaffen, das die Öffnung öffentlicher Archive einschränkte und an enge Voraussetzungen knüpfte.

Archivgesetze und Geschäftsordnungen haben dazu beigetragen, den Zugang zu öffentlichen Archiven zu verrechtlichen. Sie schufen für die Allgemeinheit oder zumindest für privilegierte Gruppen wie Wissenschaft und Forschung verbindliche Ansprüche auf Zugang zu Archivgut. Dabei spielt das Archivpersonal in der Praxis eine wichtige Rolle bei der Entscheidung darüber, wem was wann zugänglich gemacht wurde. Zum einen enthielten und enthalten Benutzerordnungen und Archivgesetze unbestimmte und damit auslegungsbedürftige und auslegungsfähige Begriffe, die Ermessensspielräume eröffnen. Zum anderen ist es rein praktisch so, dass es in vielen

Archiven aufgrund der Vielzahl des Materials oft nicht möglich ist, allen Anfragen nachzukommen, und also eine Auswahl getroffen werden muss, bei der gewiss auch je eigene Wertungen eine Rolle spielen.

Neben den staatlichen Archiven gibt es eine Reihe anderer Überlieferungsstränge von Zeugnissen menschlichen Schaffens, die ebenfalls unter den Begriff des Archivs fallen. An erster Stelle sind Firmenarchive zu nennen, die zum einen Urkunden zum Beleg von Ansprüchen bewahrten (insofern vergleichbar mit staatlichen Archiven in der vordemokratischen Zeit), zum anderen aber auch Belegstücke, Vorversionen, Arbeitsmaterialien und Entwürfe der eigenen Produktionen. Dies geschieht zumeist unter der klaren Maßgabe, dass dieses Archivgut in der Zukunft eine Bedeutung für die weitere Produktion haben würde. Firmenarchive werden in der allgemeinen Diskussion um Archive meist vernachlässigt. Und häufig verlieren Firmenarchive ab einem bestimmten Zeitpunkt ihren ursprünglichen Status, nicht selten werden sie vollständig oder zumindest in Teilen von öffentlichen Gedächtnisinstitutionen übernommen. Das kann daran liegen, dass das Archivgut seine Relevanz für die Firmenpolitik und mögliche spätere Produktion verloren hat und damit zu einer bloßen finanziellen Belastung geworden ist. Häufig jedoch werden Firmenarchive auch nach dem Konkurs oder der Umwandlung einer Firma heimatlos. Obwohl Firmenarchive nach klaren, interessegeleiteten Kriterien sammeln, sind sie ein wichtiger Überlieferungsstrang, nicht zuletzt für die Technikgeschichte.⁷

Neben Firmenarchiven sind die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender ein prominentes Beispiel für Produktionsarchive.⁸ Die Rundfunksender unterscheiden sich zwar wegen ihres öffentlich-rechtlichen Auftrages von rein gewinnorientiert arbeitenden Firmen. Der Charakter der Archive dieser Sender ist aber der von reinen Produktionsarchiven, d. h. Sendungen werden nur dann und nur in dem Umfang bewahrt, wie dies für mögliche spätere Produktionen notwendig erscheint. Allerdings entspricht diese klare Begrenzung auf die Aufgabe als Produktionsarchiv nicht unbedingt dem Selbstverständnis der in den Archiven beschäftigten Mitarbeiter, die sich häufig darüber hinaus auch der Bewahrung kulturell wichtiger Zeugnisse ungeachtet möglicher späterer Verwertbarkeit verpflichtet fühlen.

Gerade in Hinblick auf audiovisuelle Archive haben private Sammler einen überaus wichtigen Beitrag zur Überlieferung geleistet. Es waren Sammler wie Gerhard Lamprecht in Deutschland oder Henri Langlois in Frankreich, welche die Überlieferung von Filmen sicherstellten und damit

⁷ Das Deutsche Technikmuseum Berlin hat einige Firmenarchive in seine Sammlung aufgenommen, etwa das Archiv der AEG-Telefunken. URL: <https://technikmuseum.berlin/sammlung/historisches-archiv/> (zuletzt aufgerufen 07.04.2020).

⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Michael Crone in diesem Buch.

den Grundstein der später in öffentliche Trägerschaft übernommenen jeweiligen nationalen Institutionen gelegt haben. Ohne die genannten Privatinitiativen gäbe es keine Deutsche Kinemathek und keine Cinéma-thèque française.

Archive entwickelten sich häufig nicht geplant und nach festgelegten Kriterien, sondern vielmehr waren es oft Zufälle, persönliche Interessen und institutionelle Eigendynamiken, die zur Profilbildung von Archiven führten. Anschaulich wird dies, wenn man die Entwicklung des Bundesfilmarchivs betrachtet. Das übergeordnete Bundesarchiv wurde 1952 eigentlich als ein klassisches Archiv für Akten, also für die Zeugnisse hoheitlicher Tätigkeit gegründet. Da zu diesem Zeitpunkt jedoch die aktuellen Akten noch im Gebrauch und viele Akten aus der NS-Vergangenheit noch durch die Alliierten beschlagnahmt waren, hatte man zunächst wenig zu tun. Aus Langeweile und aus Mangel an Akten begann man im Bundesarchiv begleitende Zeugnisse der politischen oder gesellschaftlichen Entwicklung zu sammeln. Dazu gehörten u.a. Filme des Bundes, aber auch weitere dokumentarische Filme. Die Beschäftigung vieler ehemaliger Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Reichsfilmarchivs im Bundesarchiv begünstigte die Entwicklung eines Sammelschwerpunktes Film. Mit der Aufgabenzuschreibung des Kinematheksverbandsvertrages sowie der Übernahme des Filmarchivs der DDR wurde diese Entwicklung fortgesetzt, so dass jetzt das nationale Filmarchiv der Bundesrepublik systemwidrig in einem Archiv eingegliedert ist, das eigentlich für die Dokumentation von hoheitlichem Handeln gegründet wurde.

Im Rückblick zeigt sich immer wieder, dass die Archive meistens zu spät entstanden. Wo immer sich medientechnische Umbrüche ereignet haben, sind in der Regel die ersten Jahre nach dem Umbruch nicht oder kaum erhalten. Das gilt insbesondere für Archive der Massenmedien. Die ersten Radiosendungen und Tonaufnahmen sind nicht erhalten, etwa 90% der Stummfilme sind nicht erhalten, ebenso die ersten Fernsehsendungen. Beim Aufkommen neuer Medien stehen zunächst Fragen der Verbreitung und Vermarktung im Vordergrund, Fragen der Archivierung dagegen werden häufig erst gestellt, wenn es dafür eigentlich schon zu spät ist. Dies droht sich angesichts des Medienwechsels hin zu digitaler Technik zu wiederholen, wenngleich der mit der Digitalisierung verbundene Wandel ungleich größere Auswirkungen hat und nahezu alle Bereiche des Lebens betrifft.

Zum Recht hatten Archive von jeher ein besonderes Verhältnis. Solange es geheime, eben gerade nicht öffentlich zugängliche Orte waren, spielte das Recht als Kontrollinstanz keine Rolle. Durch die Öffnung der Archive jedoch entwickelte sich ein ausgeprägtes Spannungsverhältnis, da der Ursprung vieler Archive eben gerade nicht innerhalb des rechtlich abge-

steckten Rahmens liegt. Das gilt für die Archive von Sicherheitsorganen, insbesondere in vordemokratischer Zeit. Es gilt aber auch für so harmlose Archive wie die Hinterlassenschaften privater Sammler von Filmen. In der Tat kann man sagen, dass die Wurzeln nahezu sämtlicher Filmarchive illegal sind.⁹ Das überlieferte Material aus der Ära des Schwarz-Weiß-Films ist nur deshalb erhalten, weil irgendwann irgendjemand trotz anderslautender (vertraglicher) Verpflichtungen entliehene Filme nicht vernichtet oder an den Verleih zurückgegeben, sondern bewahrt hat. Es war ja in den frühen Zeiten des Films durchaus üblich, Material zu recyceln, so wie man auch in frühen Rundfunktagen Tonbandmaterial mehrfach benutzte. Dass es trotzdem zugehörige Sammlungen gibt, liegt nur daran, dass einige Leute sich über das Recht hinweggesetzt haben. Das ist im Übrigen heute nicht anders, bekommt aber im Zeichen der Digitalisierung nochmals eine ganz neue Bedeutung und Dynamik. Wenn man alles heute entstehende audiovisuelle Material sammeln wollte – also auch die Erzeugnisse der sogenannten Mash-up-Kultur, in der Ausschnitte aus altem Material zu neuen Filmen kompiliert werden –, so wäre dies nach deutschem Recht völlig illegal. Ein Archiv, das diese Dinge sammeln würde, hätte mit illegalem Archivgut zu tun.

III. Gegenwart und Zukunft

Die Entwicklungen der Archive angesichts der Digitalisierung kann hier keiner umfassenden Analyse unterworfen werden, noch kann eine – darauf aufbauende – begründete Prognose für zukünftige Veränderungen geleistet werden. Gleichwohl erscheint es sinnvoll, in sechs Stichworten einige Trends und Neuerungen zu beschreiben, die in den Archiven eine Rolle spielen und spielen werden.

1. Original und Kopie

In der Vergangenheit spielte für das Selbstverständnis von Archiven der Begriff des Originals eine wichtige Rolle. Originalmanuskripte von literarischen Werken wurden ebenso bewahrt wie die Originale von Urkunden. In der digitalen Welt hingegen verliert die Unterscheidung von Original und Kopie an Bedeutung, da jede digitale Nutzung zwangsläufig mit Kopien zusammenhängt – mit Kopien der digitalen Informationen aus den Spei-

⁹ Vgl. Martin Koerber: »Kriminelle Energie als konstitutives Element der Entstehung von Filmarchiven«, in: Paul Klimpel (Hg.): *Bewegte Bilder – starres Recht?*, Berlin 2011, S. 9–13.

chermedien in die Anzeige- und Abspielgeräte. Die Frage lautet, wie Archive mit dem Verlust einer sie bis dato leitenden Unterscheidung umgehen.

Der Begriff des Originals wird gelegentlich ersetzt durch den Begriff der Authentizität. Die Aufgabe eines Archivs ist es demnach nicht mehr, die – definitorisch unsinnige – Originalität eines Werkes zu versichern, sondern nur, dass diese oder jene digitale Kopie (und es gibt im Digitalen nur Kopien!) tatsächlich die Information beinhaltet, die behauptet wird.

2. Quantität und Qualität

Mit den ständig wachsenden Speichermöglichkeiten gehen verschiedene Paradigmenwechsel einher. Information ist dabei zu einem wertvollen Gut geworden. Es herrscht geradezu eine Goldgräberstimmung auf dem Terrain, das gern mit dem Ausdruck ›Big Data‹ umschrieben wird. Grob gesagt versteht man darunter, dass Massen digitaler Daten wie in einer Rasterfahndung mit geeigneter Software durchpflügt und ausgewertet werden, um daraus Schlüsse zu ziehen.¹⁰ Stichworte wie ›data analytics‹ oder auch in den Geisteswissenschaften die ›digital humanities‹ beschreiben Auswertungsmethoden, bei denen es weniger auf die Bedeutung der jeweils einzelnen Daten und der jeweils einzelnen Archivalien ankommt, als vielmehr auf quantitative Verteilungen. Demgegenüber haben Archive immer größten Wert auf die Qualität des Einzelstücks gelegt. Hier haben wir also eine neue Entwicklung, die ein neues Paradigma aufstellt.

3. Auswahl

In der Vergangenheit war immer klar, dass Archive auswählen mussten. Dies war eine schmerzliche Notwendigkeit. Ein Aktenarchiv konnte schon aus Platzgründen nicht sämtliche Akten einer Behörde aufbewahren. Also musste man eine Auswahl treffen und nur die als wichtig qualifizierten Zeugnisse sammeln. Entscheidend war die prognostizierte Bedeutung von Archivgut für die Überlieferung. Die äußeren Grenzen der Archive, also z.B. die für die Lagerung zur Verfügung stehenden Räume, gaben vor, wie viel überhaupt aufbewahrt werden konnte. Die Entscheidung, was archivwürdig war und was nicht, war gewiss immer auch ein Ausdruck von Deutungshoheit. Gleichwohl ging die Notwendigkeit, aufgrund äußerer Zwänge bestimmte Archivalien als nicht archivwürdig auszusortieren, in der Regel über das hinaus, was die Archive freiwillig aussortieren würden. Das hat sich heute geändert. Mit der Digitalisierung geht auch

¹⁰ Vgl. David Gugerli: *Suchmaschinen. Die Welt als Datenbank*, Frankfurt am Main 2009.

die Miniaturisierung von Informationsträgern einher. Die enthüllenden Informationen beispielsweise, die Edward Snowden auf USB-Sticks mit sich führte, hätten in der analogen Zeit den Abtransport von mehreren Lastwagen voller Akten erfordert.

Im Übrigen ist ›Auswahl‹ wegen der ständig steigenden Speicherkapazitäten nicht mehr in gleicher Weise ein Ausdruck von Notwendigkeit, sondern häufig nur noch ein ressourcenbindender Luxus. Unter digitalen Verhältnissen ist es eben leichter, unterschiedslos Daten zu sammeln, und das Unterscheiden auf die späteren ›data analytics‹ zu verschieben.

4. Kontrollverlust

In der digitalen Welt ist alle Information über das Internet potenziell jederzeit und für jeden verfügbar. Das musste selbst die NSA erfahren. Die Enthüllungen über Folter in Abu Ghraib, das Phänomen Wikileaks, also die schon institutionalisierte Veröffentlichung vertraulicher Informationen über zweifelhaftes Regierungshandeln, die von Edward Snowden publizierten Enthüllungen, aber auch die Überwachung von Kommunikation durch Geheimdienste macht deutlich, dass es praktisch unmöglich geworden ist, Kontrolle über Informationen zu behalten.

Das rührt an das Konzept des Archivs als sicherer Ort für sensible Daten. Es stellt sich insofern die Frage, ob es Archiven gelingt, hier vertrauenswürdige Konzepte zu entwickeln. Immerhin gibt es in Archiven ein Erfahrungswissen über den Umgang mit sensiblen Daten, das jenseits der Entweder-oder-Logik des Löschens oder Zugänglichmachens liegt. Die häufig argwöhnisch beäugten Versuche von Zugangskontrolle, Sperrfristen usw. könnten hier eine Wiedergeburt erleben, indem Archive auch solche Informationen bewahren, die – für eine bestimmte Zeit – gerade nicht öffentlich zugänglich sein, für die Zukunft aber bewahrt werden sollen.

5. Digitale Langzeitarchivierung

Der Begriff der digitalen Langzeitarchivierung wird zu Recht kritisiert. Archivierung ist per Definition auf (unbestimmte) Dauer angelegt, insofern ist Langzeitarchivierung eine fragwürdige Verdopplung. Gleichwohl hat sich dieser Begriff durchgesetzt, und das vor allem, weil er sich von Konzepten der Datensicherheit (Backups) abgrenzt, die nur gewährleisten sollen, dass bei technischen Störungen oder Informationsverlusten Daten wiederhergestellt werden können.

Bislang gibt es keine Erfahrungswerte mit der digitalen Langzeitarchivierung. Gewiss werden Konzepte erstellt, dennoch fordert und überfordert

die Frage nach der dauerhaften Speicherung von digitalen Informationen viele Archive, zumal sie in den damit verbundenen technischen Fragen keinerlei Expertise haben.

In Hinblick auf die dauerhafte Informationssicherung bekommt auch die Auswahl neue Relevanz. Auch wenn Speichermedien inzwischen große Kapazitäten haben und vergleichsweise preiswert sind, so kostet digitale Langzeitarchivierung viel Geld. Da die Datenmengen steigen und steigen, müssen hier Konzepte entwickelt werden, was bewahrt werden soll. Und diese Konzepte können und müssen nicht auf einem schlichten Entweder-Oder aufbauen (entweder Informationen werden für die Ewigkeit bewahrt oder aber überhaupt nicht), sondern können verschiedene Grade von Datensicherheit unterscheiden. Jedes Konzept digitaler Langzeitarchivierung ist mit Risiken von Informationsverlust verbunden. Vereinfacht gesagt, steigt der Preis der digitalen Langzeitarchivierung in dem Maße, wie dieses – nie gänzlich zu beseitigende – Risiko sinkt.

6. Ausfall alternativer Erinnerungsstränge

Wie bereits ausgeführt, waren (öffentliche) Archive in der Vergangenheit nie der einzige Ort, an dem relevante Zeugnisse der Erinnerung bewahrt wurde. Hinzu kamen private Sammler wie auch Zufallsüberlieferungen, etwa der verstaubte Karton mit Feldpostbriefen aus dem Ersten Weltkrieg, der auf einem Dachboden bewahrt wurde. Digital gespeicherte Informationen unterscheiden sich jedoch von solchen auf analogen Medien dadurch, dass man aktiv ihre Bewahrung betreiben muss. Ein Brief überdauert, solange er nicht aktiv zerstört wird. Die Email dagegen ist nach einigen Jahren nicht mehr lesbar, vermutlich wurden auch die dafür genutzten digitalen Speichermedien ausgewechselt. (Es ist daher fraglich, ob es in Zukunft noch Publikationen bedeutender Briefwechsel geben wird.) Der Verlust von digitalen Informationen tritt automatisch ein, solange nichts aktiv für die Bewahrung getan wird. Das aber ist nicht von allen Privatleuten zu leisten. Durch den Ausfall alternativer Erinnerungsstränge gewinnen öffentliche Archive an neuer Bedeutung.

IV. Ohnmacht und neue Macht

Für Archive bedeutet die Digitalisierung eine Herausforderung in ihrem Kernbereich, der alle wesentlichen Aspekte betrifft. Sie können daher auch nicht einfach weiter machen wie bisher, sondern müssen für die Aspekte, für die sich in der Vergangenheit Konzepte herausgebildet hatten, neue Strategien entwickeln, die sich an den auch bislang geltenden Wertungen

orientierend den geänderten (technischen) Rahmenbedingungen Rechnung tragen.

Die Frage nach Zugang und Kontrolle stellt sich angesichts der Sensibilität persönlicher Daten neu und muss durch Archive beantwortet werden, will man nicht einem generellen Verbot solcher Informationen das Wort reden. Die langfristige Sicherung von Informationen stellt sich neu und erfordert technische Expertise, die weit über das hinausgeht, was bislang von Archiven geleistet wurde. Mit dem Ende einer sinnvollen Unterscheidung von Original und Kopie bei digitalen Informationsträgern gewinnt die Frage nach Verlässlichkeit und Authentizität von Informationen neue Relevanz. Auch hier können und müssen Archive entsprechende Konzepte entwickeln. Vor allem aber gewinnen Archive angesichts der Flüchtigkeit digitaler Informationen und der schnellen technischen Entwicklung eine große Bedeutung, wenn – und nur wenn – sie sich der Herausforderung stellen, unter diesen neuen Voraussetzungen die langfristige Erhaltung dieser Informationen sicherzustellen. Das ist die Kernaufgabe von Archiven.

In der Vergangenheit haben sich Archive nicht ›definiert‹, sondern sich ›entwickelt‹. Heute aber kommt es darauf an, dass sich die Archive selbst definieren.

Bibliografie

Gugerli, David: *Suchmaschinen. Die Welt als Datenbank*, Frankfurt am Main 2009.

Klimpel, Paul/Euler, Ellen (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2014.

Koerber, Martin: »Kriminelle Energie als konstitutives Element der Entstehung von Filmarchiven«, in: Paul Klimpel (Hg.): *Bewegte Bilder – starres Recht?*, Berlin 2011, S. 9–13.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, kritisch-genetische Edition, hg. von J. Schulte, Frankfurt am Main 2003.

Internetadressen:

»Archiv«, in: *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*, Bearbeitungsstand: 2. Januar 2016, 20:28 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Archiv&oldid=149714323> (zuletzt aufgerufen 13.01.2016).

Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek vom 22. Juni 2006, URL: www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/dnbg/gesamt.pdf (zuletzt aufgerufen 11.12.2015).

Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM, URL: www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf (zuletzt aufgerufen 08.12.2015).

Rundfunkarchive: Geheimarchive oder aktive Erinnerungsorte?

MICHAEL CRONE

Archives of radio and TV broadcasters are important places of memory for our society. No other kind of collection provides audiovisual documents in such large numbers and in such density. The yardstick used to measure the success of archival practices is, however, not the use it will provide for third parties – be their goals academic or artistic – but rather whether it can be put to use in TV and radio programming. A tentative process of opening up radio and TV archives has been set in motion in recent years. Conceptual and practical work must continue with the good example set by these beginnings. Archival experts need to relax their narrow focus on programming and begin to understand archives as places in which society can actively engage with memory.

Rundfunkarchive stehen seit einiger Zeit verstärkt in der Kritik von externen Nutzerinnen und Nutzern, insbesondere aus den Reihen von Wissenschaft und Forschung. Kritisiert wird, sie seien viel zu häufig noch ›Geheimarchive‹, die wissenschaftliche Forschung erschweren oder, in Einzelfällen, sogar unmöglich machen. Seit vor allem Zeithistorikerinnen und Zeithistoriker die Bedeutung dieser Archivbestände als Quellenmaterial erkennen und damit auch arbeiten wollen, werden zunehmend Klagen laut, die Archive in der Rundfunklandschaft würden durch ihre Zersplitterung Recherchen enorm aufwändig machen, den Zugang durch bürokratische und juristische Hürden erschweren und durch überzogene Gebühren Materialabgaben unerschwinglich machen.¹ Die Kritik ist in vielen Fällen sehr gut zu verstehen und nachzuvollziehen, wenn man als externer Nutzer die audiovisuellen Dokumente und Quellen in den Rundfunkarchiven tatsächlich nutzen will. Man braucht diese Dokumente, um sie in die eigene Arbeit einzubeziehen – und erhält dann nur mit Schwierigkeiten und zeitaufwändig oder gar nicht den Zugang zu den Archivmaterialien.²

1 Sehr deutliche Worte fand u. a. der Mainzer Zeithistoriker Sönke Neitzel in einem Hörfunk-Interview des Magazins Mikado auf dem Sender h2 vom 25.09.2007: Neitzel bezeichnete die Rundfunkarchive eher als ›Wissensgräber‹ denn als ›Wissensspeicher‹.

2 Vgl. zur generellen Bedeutung von Archiven exemplarisch Aleida Assmann: »Archive als Medien des kulturellen Gedächtnisses«, in: Verband Deutscher Archivarinnen und Archivare (Hg.): *Lebendige Erinnerungskultur für die Zukunft: 77. Deutscher Archivtag 2007 in Mannheim*, Fulda 2008, S. 21–33. Assmann forderte in ihrer grundlegenden Rede vor Archivaren nachdrücklich eine stärkere Öffnung der Archive und die ›aktive‹ Wahrnehmung als Speicherort.

Ohne Dokumente aus den Rundfunkarchiven geht es nicht

Über die Rolle, den Einfluss oder die Inhalte der Rundfunkanstalten kann man zwar trefflich streiten, doch festzuhalten bleibt auch, dass die Rundfunkanstalten uns als Chronisten in allen Facetten unseres gesellschaftlichen Lebens begleitet und wichtige Stationen, Ereignisse und Prozesse in Wort und Bild festgehalten haben. Sie gewähren mit ihren Produktionen u.a. Einblicke in Alltagssituationen, widmen sich Mentalitäten, dokumentieren Modetrends oder spüren neuen künstlerischen Entwicklungen nach, bringen also Bereiche zum Ausdruck, die sonst nur schwer darstellbar waren oder sind. Herausragende Beispiele gerade für den letztgenannten Bereich sind für mich z.B. die kontinuierliche Begleitung der *documenta* in Kassel oder der Beginn der Fluxus-Bewegung in Wiesbaden in den 1960er Jahren, die in den Programmen des Hessischen Rundfunks (hr) ein wichtiges Podium fanden. Durch ihre Sicherung und Archivierung werden solche audiovisuellen Dokumente zu einem wichtigen Bestandteil unseres persönlichen und gesellschaftlichen Gedächtnisses und unverzichtbar für unsere Erinnerungskultur.³

Ein anderes Beispiel für die enorme Bedeutung der audiovisuellen Dokumente aus den Rundfunkarchiven sind die Literatur- und Theaterwissenschaften, die in den Archiven der Rundfunkanstalten zahlreiche Dokumente finden, die in schriftlicher Form so nicht vorliegen und sich auch so nicht darstellen lassen. Hörspiele und Fernsehspiele sind eigenständige literarische Formen, die gerade in den ersten Nachkriegsjahren, als Bücher noch Raritäten waren, eine nicht zu unterschätzende gesellschaftliche Bedeutung besaßen. Zudem sind viele namhafte Autorinnen und Autoren erst durch ihre Arbeiten für Hörfunk und Fernsehen bekannt geworden. Will man deshalb heute eine Literatur- oder Theatergeschichte der Bundesrepublik Deutschland der 1950er oder 1960er Jahre schreiben, darf man die Rolle der Medien und damit die audiovisuellen Dokumente in den Archiven nicht außer Acht lassen.⁴

Umso überraschender muss es anmuten, dass beileibe nicht alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit audiovisuellen Quellen arbeiten wollen, sondern tatsächlich heute noch teilweise Schwierigkeiten haben, solche Dokumente als Quellen wissenschaftlicher Arbeit zu akzeptieren und in ihre Arbeit einzubeziehen. Selbst mit den Textinformationen einer

3 Vgl. Dirk Leuffen/Stephan Alexander Weichert: »Versendetes Kulturgut. Plädoyer für ein audiovisuelles Medienarchiv«, in: *Medienheft*, Zürich, 21.02.2005, URL: www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k23_LeuffenWeichert.html (zuletzt aufgerufen 13.09.2015).

4 Einen guten Einblick in die »Schätze« eines Rundfunkarchivs geben die Bestandsverzeichnisse des hr über seine frühen Archivbestände. Beispielhaft sei hier genannt: Hessischer Rundfunk (Hg): *Hörfunk-Abendstudio 1948-1968*, Frankfurt 1988.

Webseite tun sich manche Forschende leichter als mit bewegten Bildern oder Tönen. Selbst in unserer heutigen Mediengesellschaft ist die Schriftdominanz der Wissenschaft noch weitgehend ungebrochen. Die Erfahrungen aus den Jahren als Archivleiter im hr sind in der Tat, dass bis heute vergleichsweise wenige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler den Weg in die Rundfunkarchive finden. Die Quellen sind vorhanden, man muss sie aber auch nutzen wollen. Je mehr die Nachfrage nach audiovisuellen Dokumenten zunimmt und die Forderungen nach einem vereinfachten Zugang laut werden, umso eher wird man erreichen, dass die oben angesprochenen Zugangsrestriktionen allmählich abgebaut werden.

Immerhin sind viele Ausstellungsmachende hier inzwischen weiter. Es gibt wohl keine bedeutende Ausstellung im Rhein-Main-Gebiet der letzten Jahre, die sich nicht auf die vorhandenen audiovisuellen Dokumente aus den Rundfunkarchiven gestützt und sie in ihre Konzepte einbezogen hätte. Dies gilt z. B. für Retrospektiven des Deutschen Filmmuseums oder die große Ausstellung des Historischen Museums in Frankfurt 2008 zu den Ereignissen von 1968. Es lassen sich eine Reihe weiterer Kooperationen zwischen dem Archiv des hr auf der einen Seite und Museen und Kulturinstitutionen auf der anderen Seite benennen.⁵ Es ist und bleibt bemerkenswert, dass sich die ›Künste‹ anscheinend leichter tun mit der Einbeziehung audiovisueller Quellen in ihre Projekte als die ›Wissenschaft‹.

Das Gedächtnis ist vorhanden und gesichert

Beklagt wird immer wieder, dass die Überlieferung aus den Anfangsjahren von Hörfunk und Fernsehen nur lückenhaft existiert. Dies ist leider nicht zu bestreiten, wobei unterschiedliche Gründe dafür verantwortlich sind. Viele Livesendungen, die nicht aufgezeichnet wurden; Redaktionen, die ihre Sendungen als vergängliche Kunst sahen, oder ein noch nicht ausgeprägtes Archivsystem kann man hier anführen – nicht als Entschuldigung, sondern als einen Erklärungsversuch.

Fakt ist aber auch, dass heute in den Archiven der privaten und öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ›riesige‹ Bestände audiovisuellen Materials liegen. Seit den 1970er Jahren wird das gesendete Material in den Sendern in aller Regel systematisch bewertet, erschlossen, gespeichert und

⁵ Der Hessische Rundfunk hat gemeinsame Projekte u.a mit dem Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt, bei dem es z.B. um die Aufarbeitung des Nachlasses von Albert Mangelsdorff ging, dem Fritz-Bauer-Institut, wo wichtige audiovisuelle Dokumente aus dem Frankfurter Auschwitzprozess ediert worden sind, oder dem documenta-Archiv in Kassel, wo künstlerische Videos seit den Anfängen der documenta dringend überspielt werden mussten, realisiert. Es ging jeweils um die technische und inhaltliche Sicherung von wertvollen audiovisuellen Beständen.

in Datenbanken nachgewiesen.⁶ Zumindest für die öffentlich-rechtlichen Anstalten kann dies mit gutem Gewissen gesagt werden, aber auch bei den kommerziellen Anstalten ist das Problembewusstsein in dieser Richtung erkennbar gewachsen.

Die umfassende Archivierung gesendeter Materialien, die formale Erfassung und inhaltliche Erschließung, die digitale Sicherung und Speicherung, die auch die noch vorhandenen älteren (historischen) Bestände umfasst, erfolgt allerdings in erster Linie unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Wiederverwendung in den Programmen. Die Archivalien sind eben ›Programmvermögen‹, eine ›Investition mit Zinsen‹, eine ›Ware‹. Ihr Wert als audiovisuelles Kulturerbe, ihre Bedeutung als wichtiges Quellenmaterial für Wissenschaft und Forschung, für Kunst und Kultur interessieren aus diesem Blickwinkel die Verantwortlichen in den Häusern nur peripher.

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle: Wir reden heute jedenfalls nicht mehr über Verluste audiovisuellen Materials. Das mediale Gedächtnis bleibt erhalten, nur arbeitet es – im Sinne von Wissenschaft und Forschung, von Lehre und Bildung, von Kunst und Unterhaltung – vielleicht nicht immer so produktiv, wie es sich die Nutzerinnen und Nutzer aus diesen Bereichen wünschen.

Produktion geht über alles ...

Die archivarisch und dokumentarisch Zuständigen wissen dies und haben akzeptiert, dass sie als Hörfunk- und Fernseharchive reine Produktionsarchive sind. Sie haben in den Häusern die klare Vorgabe, Materialien und Informationen so aufzubereiten und vorzuhalten, dass diese im Programm jederzeit genutzt werden können. Die Rundfunkarchive sind Dienstleister für das Programm und, dies muss man ganz nüchtern konstatieren, keine öffentlichen Archive. Dies wird ihnen in der täglichen Praxis durch die Hierarchien und nicht selten auch durch Programmkolleginnen und -kollegen mehr oder weniger deutlich gemacht. Allein aus dieser engen Dienstleistungsfunktion beziehen die Rundfunkarchive letztlich ihre Legitimation.⁷

Der Auftrag lautet eben nicht, ein audiovisuelles Kulturerbe, in welcher Form auch immer, zu sichern und der interessierten Nachwelt zugänglich

6 Grundlage für die archivarische Erfassung und Erschließung der öffentlich-rechtlichen Anstalten ist das »ARD-Regelwerk Mediendokumentation«, auf der Seite des Deutschen Rundfunkarchivs: URL: http://rmd.dra.de/arc/doc/REM_RDK_96.pdf (zuletzt aufgerufen 07.04.2020).

7 Siehe exemplarisch Michael Crone: »Vom Suchen und Finden: Sind Fernseharchive Geheimarchive?«, in: Paul Klimpel (Hg.): *Öffentliche Archive – »Geheime« Informationen. Der Umgang mit sensiblen Daten in Filmmuseen, Archiven und Mediatheken*, Berlin 2009, S. 179–188.

zu machen. Dennoch wird er durch die Sicherung des Programmvermögens umgesetzt, und zwar so umfassend und nachhaltig, wie es unter diesen Gegebenheiten (nur) machbar ist. Oder anders ausgedrückt: Weil es ›Programmvermögen‹ darstellt, ist die Archivierung in den Rundfunkanstalten heute weit umfassender, als sie es wäre, wenn es nur um sogenanntes ›Kulturgut‹ ginge. Und angesichts der finanziellen Sparvorgaben in allen Häusern wird für das Programm immer mehr auf die Archivbestände zurückgegriffen. ›Wissensgräber‹, wie es einmal ein Wissenschaftler formuliert hat,⁸ sind die Rundfunkarchive aus diesem Blickwinkel sicherlich nicht.

Die Festschreibung als Produktionsarchiv bedingt eine weitere Restriktion: Alle technischen, räumlichen und personellen Ressourcen sind ausschließlich für den originären Auftrag als Programmdienstleister berechnet. Es fehlt deshalb in der Regel für eine Bearbeitung von Anfragen Dritter oder die Betreuung wissenschaftlicher Projekte, für die Bereitstellung von Materialien für Ausstellungen oder für die Zusammenstellung und Publikation von Dokumenten die notwendige finanzielle Ausstattung und entsprechende personelle, räumliche und technische Infrastruktur.

Angesichts solcher Rahmenbedingungen ist es nachvollziehbar, dass die archivisch und dokumentarisch Handelnden in den Häusern nur wenig eigene Aktivitäten über ihren eigentlichen Auftrag hinaus entwickeln. Warum sollen sie auch aktiv werden in eine Richtung, die möglicherweise nicht akzeptiert wird, die Schwierigkeiten fast erwarten lässt? Warum sollen die Archivleitungen für eine Öffnung ihrer Archive streiten, wenn die Hierarchien in den Häusern nur wenig Interesse am Kulturerbe und seiner Zugänglichmachung zeigen, wenn ein politisches und gesellschaftliches Wollen in diese Richtung bestenfalls in Ansätzen zu erkennen ist?

Die enge, den Archiven zugewiesene Dienstleistungsfunktion hat häufig noch eine weitere einschneidende Konsequenz zur Folge. Die Definition als Programmdienstleister bedeutet letztlich, dass sich nur unmittelbar programmnahe Bereiche behaupten können, Schriftgut- und Unternehmensarchive dagegen bestenfalls eine Randnotiz darstellen – wenn sie überhaupt existieren. Die Programme nämlich benötigen in der Regel das reine Sendematerial, nicht hingegen den Entstehungskontext oder die Begleitinformationen. Also stehen solche Überlieferungen natürlich auch nicht im Fokus. Dies hat letztlich zur Folge, dass eine systematische Kontextdokumentation, die für eine wissenschaftliche oder eine künstlerische Nutzung der archivierten Produktionen von großer Bedeutung wäre, in den Archiven kaum oder gar nicht geleistet wird bzw. nicht geleistet werden kann. Planungsunterlagen, Redaktions- und Autorenkorrespondenz,

8 Siehe Anm. 1.

Schnittlisten, Fahrpläne und Originalmanuskripte bis hin zu Unterlagen über die Rezeption von Sendungen werden vielfach nicht archiviert und wenn doch, nicht den jeweiligen Produktionen zugeordnet.⁹ Hör- oder Filmdokumente erklären sich nicht aus sich selbst heraus. Fehlen Hinweise zur Idee, zur Entstehungsgeschichte oder zur Platzierung im programmatischen Umfeld, wird es schwierig, solche Dokumente entsprechend ihrer Bedeutung einzuordnen.¹⁰

Keine aktiven Erinnerungsorte

Kritiker werfen den Archivleitungen nicht selten vor, sie machten es sich hinter dem Dienstleistungsauftrag allzu bequem. Moniert wird dabei insbesondere, dass die Zuständigen teilweise den Produktionsauftrag nutzen, um ein (angebliches) Desinteresse an einer Öffnung der Archive zu kaschieren. Es ist sicherlich nicht ganz falsch, dass es Archivleitungen gibt, die tatsächlich einer weitergehenden Öffnung der Archive skeptisch gegenüber stehen. Und es gibt immer wieder Stimmen, die sich auf Seiten der Archivleitungen manchmal mehr Kreativität und mehr Risikobereitschaft wünschen. Doch man sollte den Letztgenannten nicht komplett unterstellen, sie würden den Zugang zu ihren Beständen bewusst blockieren. Der eng definierte Auftrag, die finanziellen Grenzen, zusätzlich verbunden mit juristischen Schranken des Urheberrechts oder dem Medienprivileg, machen es nicht leicht, einen Weg zu finden, der allen unterschiedlichen Interessen, insbesondere von außen, gerecht wird.

Aber nicht nur der Zugang zu den Archiven ist ein immer wieder thematisiertes Desiderat. Auch eigene Aktivitäten, z. B. in Form der Edition von Archivmaterialien in Kooperation mit Verlagen, finden sich eher selten. Die CD-Edition mit O-Tönen von Martin Heidegger des Südwest-

⁹ Historische Archive bzw. Unternehmensarchive bestehen nicht in allen Rundfunkanstalten. Dies gilt z. B. für den Norddeutschen Rundfunk oder den Rundfunk Berlin-Brandenburg, die bestenfalls über eine Aktenregistratur verfügen. Aber auch in den anderen Rundfunkanstalten ist es u. a. aufgrund der personellen Ausstattung nur in Ausnahmefällen möglich, das ins Archiv übernommene Schriftgut, wenn es die Archive überhaupt erreicht, systematisch archivisch zu bewerten und den archivierten Hörfunk- und Fernseh-Produktionen zuzuordnen. Ein weiteres gravierendes Problem für die Nutzung ist das Faktum, dass Planungs- und Produktions-Schriftgut, mit Ausnahme vielleicht von Manuskripten, nicht in den einschlägigen Hörfunk- und Fernsehdatenbanken (HFDB und FESAD) nachgewiesen wird.

¹⁰ Vgl. Peter Stettner: »Dokumentarfilm als historische Quelle«, in: *Archivpflege in Westfalen-Lippe*, Nr. 69 (2008) S. 4–9. Zu diesen Themen hat sich auch Edgar Lersch mehrfach geäußert. Genannt seien hier nur zwei Beiträge: Edgar Lersch: »Informationsflut der Massenmedien. Bewertung und Erschließung« in: *Der Archivar* Jg. 48 (1995) S. 436–445 und »Historische Medienarchive. Überlegungen zur archivwissenschaftlichen Theoriebildung in der Medienüberlieferung«, in: *Der Archivar*, Jg. 53 (2000) S. 27–34.

rundfunks ist hier nur eine bemerkenswerte Ausnahme gewesen, ebenso wie die über viele Jahre herausgegebene und inzwischen leider eingestellte CD-Editionsreihe des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA) *Stimmen des 20. Jahrhunderts*. Aber egal ob (zu) enge Aufgabenzuweisung oder Bequemlichkeit: Aktive Erinnerungsorte sind die Rundfunkarchive in der Vergangenheit nur selten gewesen.

Herausforderung Digitalisierung

Bei aller Kritik an den Archiven der Rundfunkanstalten muss man allerdings berücksichtigen, dass die Sparmaßnahmen in den Funkhäusern auch auf die Archive durchschlagen. Mittelkürzungen und vor allem ein deutlicher Stellenabbau machen es nicht eben einfach, die an die Archive gerichteten Anforderungen zu gewährleisten. Dies gilt gerade auch für die Digitalisierung, die seit einigen Jahren eine zusätzliche Herausforderung für alle Archive darstellt.

Im Fernseharchiv des hr befinden sich heute rund 180.000 Videobänder, ca. 50.000 Filme sowie inzwischen bereits weit mehr als 100.000 Videodateien auf einem digitalen Video-Massenspeicher. Im Hörfunkarchiv sind die Zahlen nicht minder beeindruckend: Etwa 50.000 Einheiten sind noch analog als Bänder oder Platten vorhanden, mehr als 200.000 inzwischen auf einem Audio-Massenspeicher gesichert. Diese Zahlen beziehen sich dabei fast ausschließlich auf Eigen- bzw. Koproduktionen, also in der Regel auf Dokumente, die nur im Archiv des hr vorliegen. Teilweise noch sehr viel umfangreichere Bestände existieren in den Archiven der anderen ARD-Sendeanstalten. Die genannten Bestände sind zumindest formal erfasst und überwiegend auch inhaltlich erschlossen. Sie werden in der ARD über die gemeinsame Fernsehdatenbank FESAD bzw. die ARD-Hörfunkdatenbank HFDB nachgewiesen und können teilweise auch vorgehört bzw. vorgesichtet werden.

Angesichts dieser Bestandszahlen wird deutlich, dass die vordringlichste und gegenwärtige Aufgabe für die Rundfunkarchive die Digitalisierung und Langzeitsicherung der analogen Ton- und Bildträger darstellt. Zum einen stehen in einem digitalen Sendebetrieb inzwischen nicht mehr die Abspielgeräte zur Verfügung, um die historischen Archivstücke überhaupt noch im Programm einsetzen zu können. In den Sendestudios stehen so z. B. keinerlei analoge Bandmaschinen oder Schallplattenspieler mehr. Zum anderen sind gerade die ›alten‹ Medienträger u. a. durch Schimmelbildung, Essigsäure oder Oxydationsprozesse akut gefährdet. Die zunehmende Alterung erhöht die Gefahr des Datenverlustes, des Verlustes von Programmvermögen, exponentiell.

Angeichts dieses dringenden Handlungsbedarfs haben die Rundfunkarchive bereits vor einigen Jahren begonnen, die Archivbestände sukzessive zu digitalisieren und die Beiträge als Dateien auf digitalen Massenspeichern abzulegen. Allerdings ist diese Digitalisierung ein Mammutprojekt, das Zeit und erhebliche Investitionen erfordert. Es handelt sich dabei nicht um einen automatisierten Prozess, der 1:1 abläuft, die Überspielung eines Dokuments erfordert immer einen höheren zeitlichen Aufwand als die Laufzeit des Dokuments. Bei jeder Überspielung werden technische Qualitätsprüfungen und Korrekturen ebenso notwendig wie häufig auch eine intellektuelle dokumentarische Nacherschließung. Im Fernsehen ist der Aufwand der Digitalisierung in vielen Fällen nochmal deutlich höher, weil hier Bild und Ton zusammenkommen und notwendige Farb- und Tonkorrekturen sehr aufwändig sind. Das Verhältnis kann hier bei 1:8, also acht Stunden für eine einstündige Fernsehsendung, oder mehr liegen.¹¹

Datenverluste vorprogrammiert

Den Bestandszahlen und dem absehbaren Aufwand lässt sich entnehmen, dass eine vollständige Digitalisierung mindestens noch ein Jahrzehnt in Anspruch nehmen wird. Dies kann natürlich nur eine grobe Schätzung sein und ist von unterschiedlichen Variablen abhängig. Neben der permanenten Frage, ob die benötigten finanziellen Mittel für die Digitalisierungsprojekte tatsächlich bereitgestellt werden, ist vor allem der akute Gefährdungszustand eine nicht planbare Variable. Je länger die Digitalisierungsprojekte sich hinziehen, umso aufwändiger wird die Restaurierung und umso größer wird gleichzeitig die Gefahr von Datenverlusten. Es ist deshalb zu befürchten, dass bis zu einer vollständigen Digitalisierung der historischen Ton- und Bildüberlieferung noch spürbare Datenverluste auftreten werden und wichtiges Kulturerbe verloren gehen wird. In den Rundfunkarchiven liegt dies teilweise daran, dass nicht immer konsequent nach dem Gefährdungszustand digitalisiert werden kann, sondern die Langzeitsicherung häufig ›on demand‹, nach den Anforderungen durch die Redaktionen, erfolgen muss. Auch hier gilt: Das aktuelle Programm mit seinen Vorgaben genießt Priorität vor allen anderen Überlegungen, insbesondere einer Sicherung des kulturellen Erbes. Aber genauso gilt: Ohne die Anforderungen aus dem Programm würde mit Sicherheit noch viel weniger passieren.

¹¹ Zur Digitalisierung von audiovisuellen Dokumenten und den damit verbundenen Herausforderungen siehe exemplarisch: Transfer-Media (Hg.): *Digitalisierungsfibel. Leitfaden für Audiovisuelle Archive*, Potsdam 2011.

Es fehlt aber auch an übergreifenden Sammlungsstrategien in den Archiven, die gerade vor dem Hintergrund der Digitalisierung absolut notwendig wären. Denn die Entscheidung für die Digitalisierung bestimmter Bestände beinhaltet gleichzeitig die Zurückstellung anderer Bestände. Dabei geht es immer um Dokumente, die zu einem früheren Zeitpunkt als dauerhaft aufzubewahrendes Archivgut bewertet worden sind. Ob zurückgestelltes Archivgut zu einem späteren Zeitpunkt aber digitalisiert wird bzw. die Inhalte aufgrund der fortschreitenden Alterungsprozesse überhaupt noch gesichert werden können, ist zumindest fraglich. Damit findet hier möglicherweise ein »Entsammeln«¹² statt, das nur durch bewusste Sammlungsstrategien gesteuert werden kann.

Noch kritischer ist es für viele kleinere Archive, die z. B. über Nachlässe Ton- und Bildträger erhalten haben, diese audiovisuellen Bestände aber nicht zu ihrem Kernbestand zählen und auf aufwändige Maßnahmen zur Langzeitsicherung verzichten (müssen). Hier fehlen häufig schon die Abspielgeräte, um die Inhalte der Träger bestimmen und bewerten zu können. Hinzu kommen fehlende finanzielle und personelle Ressourcen, so dass hier wichtige und bedeutsame Dokumente in Magazinen »verschimmeln«. Letztlich fehlen übergreifende, staatliche Digitalisierungskonzepte, um kleinere Archive in Stand zu setzen, ihre teilweise einmaligen Dokumente zu erhalten, zu sichern und dauerhaft zugänglich zu machen.

Die Rundfunkarchive sind sich bewusst, dass digitale Dokumente sehr fragil sind und sich mit der Digitalisierung und den digitalen Massenspeichern weitere Probleme und Fragen stellen: Wie sichert man nachhaltig digitale Dateien, wie häufig, in welchen Abständen muss erneut überspielt werden? Die Veränderbarkeit digitaler Dokumente stellt zwangsläufig die Frage nach Authentizität und Original in einer digitalen Welt. Kann oder muss digitalen Dokumenten und Dateien ein elektronisches Wasserzeichen mitgegeben werden? Und nicht zuletzt erfordert die digitale Umgebung die Archive auf, es wurde oben schon angesprochen, sich mit dem Thema der Kontextdokumentation noch intensiver zu befassen. Gerade in der digitalen Welt, in der die Bestimmung von Original und Authentizität zunehmend erschwert wird, ist es absolut notwendig, Entstehungszusammenhänge zu dokumentieren sowie Begleitinformationen zu sichern und eindeutig zuzuordnen.

¹² Gabriele Fröschl: »Sammlungs- und Erhaltungsstrategien in audiovisuellen Archiven«, in: *Rundfunk und Geschichte*, Jg. 41, H 3–4 (2015) S. 25–31, hier S. 28–29.

Überfülle in digitalen Speichern

An diesen Anmerkungen wird deutlich, dass die Digitalisierung für die Archive eine Reihe von Problemen aufwirft, für die häufig noch keine befriedigenden Lösungen gefunden worden sind. Dies gilt auch für die Fülle des Materials, das die Rundfunkarchive in der gegenwärtigen digitalen Welt erreicht. Nicht nur das gesamte gesendete Material, sondern z.B. auch das Rohmaterial (als historisches Quellenmaterial häufig mindestens so spannend wie das letztlich gesendete Material) läuft inzwischen in den Archivspeicher. Wie gelingt es, diese ›Überfülle‹ unter archivfachlichen und dokumentarischen Gesichtspunkten zu bewerten und so zu verdichten, dass eine ›sinnvolle‹ Sicherung und Überlieferung bedeutsamer audiovisueller Quellen gelingt? Wie löst man unter den gegebenen Voraussetzungen den Spagat zwischen dem Wunsch, möglichst viele Dokumente zu sichern, und der Notwendigkeit, zu archivierende Dokumente nach den gegebenen Standards korrekt formal zu erfassen und inhaltlich zu erschließen, weil nur so die Wiederauffindbarkeit, der Zugang und die Nutzung gewährleistet ist? Die Archivarinnen und Archivare müssen sich dabei bewusst sein, dass die Frage der Selektion entscheidend ist für die Deutungshoheit der Archive, um den Bestandsaufbau auch in der digitalen Welt verantwortlich zu gestalten.

Es gibt keine Regeln

In der Bundesrepublik Deutschland gibt es für die Archive in den Rundfunkanstalten keinen verbindlichen organisatorischen und gesetzlichen Rahmen. Weder ist der Sammlungsauftrag der Archive noch die Sicherung und der Zugang zu den audiovisuellen Produktionen fixiert. Die Kulturvermittlung als Programmauftrag ist zwar in den jeweiligen Rundfunkgesetzen festgeschrieben, nicht aber eine entsprechende Verpflichtung der Archive. In den Archivgesetzen von Bund und Ländern sind sie ausgeklammert, und auch im Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek, deren Aufgabenbereich vor wenigen Jahren erweitert worden ist, kommen Rundfunkarchive nur als befreite Ausnahme vor. Es herrscht also eine weitgehende Regelungsfreiheit in Bezug auf die Rundfunkarchive und das darin liegende audiovisuelle Erbe. Einzig die Selbstverpflichtungserklärung der Intendanten von ARD, ZDF und dem Verband Privater Rundfunk und Telemedien (VPRT) aus dem Jahr 2004, in der sie ihre Archive als Endarchive definieren, sich zur dauerhaften Archivierung bedeutender Programmereignisse bekennen

und den Zugang zu diesen garantieren, fällt hier aus dem Rahmen.¹³ Dies aber war eine freiwillige Willenserklärung; eine (zentrale) Instanz zur Überprüfung der Umsetzung dieser Absichtserklärung gab und gibt es in der Bundesrepublik nicht.

... und keinen interessiert es!

Nicht nur an diesem fehlenden Rahmen wird erkennbar, dass Politik und Gesellschaft in unserem Land ein weitgehendes Desinteresse an der Arbeit der Rundfunkarchive und diesem Teil des audiovisuellen Erbes auszeichnet. Von größerem Interesse ist in unserem Land, so hat es zumindest den Anschein, das filmische Erbe, die Erhaltung der Kinoproduktionen, nicht hingegen die Produktionen von Hörfunk und Fernsehen. Natürlich gibt es beispielsweise Initiativen wie den Arbeitskreis Audiovisuelles Kulturerbe, das Netzwerk Mediatheken,¹⁴ das Kompetenznetzwerk *nestor*, und natürlich ist auch auf dem Historikertag 2012 über das Thema des Zugangs zu den Rundfunkarchiven engagiert diskutiert worden.

An einigen wenigen Beispielen lässt sich aber das politische und gesellschaftliche Desinteresse sehr deutlich belegen: Als es um die Erweiterung des Aufgabenbereiches der Deutschen Nationalbibliothek in Richtung einer künftigen Webarchivierung ging, wurde der Rundfunk sehr schnell ausgeklammert – ohne dass es jemanden interessiert hätte. Noch deutlicher wurde das Desinteresse bei der Ratifizierung der Europarats-Konvention zum Erhalt des audiovisuellen Kulturerbes, der der Bundestag tatsächlich zwölf Jahre (!) nach der Verabschiedung im Juni 2013 endlich beitrug. Gegenstand der Beschlussfassung war dabei auch das damit verbundene Fernsehabkommen zur Sicherung des audiovisuellen Erbes in den Rundfunkanstalten und die sich darauf beziehende, oben bereits erwähnte Selbstverpflichtung der Rundfunkverantwortlichen – doch in der Diskussion im Bundestag wurde dies überhaupt nicht thematisiert, und auch die Öffentlichkeit nahm davon keinerlei Notiz.¹⁵ Ein drittes Beispiel mag die

¹³ Brief der Intendanten Jobst Plog (ARD-Vorsitzender) und Markus Schächter (ZDF) an den Vorsitzenden der Rundfunkkommission der Länder, Kurt Beck, vom 09.08.2004 zur »Benennung der ARD-Landesrundfunkanstalten und des ZDF als Archivstellen nach der Europäischen Konvention über den Schutz des audiovisuellen Erbes bzw. dem Zusatzprotokoll ›Schutz von Fernsehproduktionen‹«. Der Brief ist u. a. im Bundestagsprotokoll der 17. Wahlperiode, 245. Sitzung, Drucksache 17/12952 vom 28.03. 2013 als Anlage 5 abgedruckt.

¹⁴ URL: <https://www.netzwerk-mediatheken.de/> (zuletzt aufgerufen 07.04.2020).

¹⁵ Die 2. Beratung und Schlussabstimmung des »Gesetzes zu dem Europäischen Übereinkommen vom 08.11.2001 zum Schutz des audiovisuellen Erbes und zu dem Protokoll vom 08.11.2001 zum Europäischen Übereinkommen zum Schutz des audiovisuellen Erbes betreffend den Schutz von Fernsehproduktionen« fand am 12.06.2013 statt.

Diskussion um die Zukunft, den Bestand und die künftigen Aufgaben des DRA, eine Stiftung der ARD, sein. Ein kurzer Aufschrei zu Beginn des Prüfprozesses im Jahre 2011, als sogar eine Auflösung des DRA im Raum stand, war nahezu die einzige Reaktion.¹⁶ Der Verlauf und das Ergebnis dieses Prüfprozesses ist kaum noch in der Fachöffentlichkeit wahrgenommen, geschweige denn kommentiert worden.

›Im Rahmen der Möglichkeiten haben wir genug getan‹

Die Archivleitungen haben die Rahmenbedingungen akzeptiert, sich mit der gegebenen Situation arrangiert und folgerichtig nur wenige eigene Aktivitäten in Richtung auf eine Nutzung des Archivgutes z.B. für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke entwickelt. Die Verantwortlichen nehmen dabei teilweise nicht mehr wahr, dass manche Nutzerinnen und Nutzer aus Wissenschaft und Forschung, aus Kunst und Kultur vor diesem Hintergrund nach Umgehungsstrategien Ausschau halten: Häufig treten sie direkt an Redaktionen heran oder besorgen sich Kaufproduktionen, nur gehen sie eben nicht mehr über die Archive, wenn es sich irgendwie vermeiden lässt. Auch die Mitschnitt-Aktivitäten von Hochschulen, der Ausbau wissenschaftlicher Mediatheken sind eine Folge dieser Situation.

Mit der Feststellung eines Archivleiters – ›wir haben genug getan‹ – ist es natürlich schwer, Entwicklungen aufzuspüren, Gewichte zu verändern, bisherige Strategien zu überdenken, neue Wege auszuprobieren. Ich will hier nicht bestreiten, dass die meisten Anfragen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern auf Nutzung in der Vergangenheit dennoch wahrscheinlich positiv und häufig zur allseitigen Zufriedenheit beantwortet wurden – wenn sie denn die Archive erreicht haben. Aber wir kennen eben auch die Schwachpunkte: Wir haben es mit einer heterogenen Archivlandschaft im Rundfunkbereich zu tun, in denen sich Außenstehende nur schwer zurecht finden können; es ist und bleibt ärgerlich, wenn man sich zu einer Fragestellung durch mehrere Archive arbeiten muss, keine zentrale Anlaufstelle, wie beispielsweise Beeld en Geluid in den Niederlanden oder das Institut national de l'audiovisuel in Frankreich, vorhanden ist. Es gibt (noch) keine einheitlichen Nutzungs- und Gebührenordnungen. Und es gibt auch (noch) keine verbindlichen Regelungen für die Abgabe an Dritte. Mit Ausnahme des hr sind für die Abgabe von Kopien immer (noch) die

¹⁶ Vgl. Wolfram Goertz: »Erhaltet das Rundfunkarchiv!«, in: *Die Zeit*, Nr. 22, 26.05.2011, S. 50 oder Eva Berendsen: »Woran die ARD spart. Dem Rundfunkarchiv droht die Schließung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 131, 07.06.2011, S. 33.

jeweiligen Verwertungstöchter zuständig, die natürlich im Zweifelsfall ihre eigenen (finanziellen) Interessen verfolgen.

Kompetenzzentrum Deutsches Rundfunkarchiv

Vor allem aber verharren die Archive in einer klassischen Insel-Position – sie sind eben doch regionale Einrichtungen und der föderalen Struktur unseres Landes geschuldet. Dies führt in die Ablehnung übergreifender, zentraler Lösungen, wie es sich z. B. am aktuellen Beispiel des Deutsches Rundfunkarchivs (DRA) gezeigt hat. Obwohl das DRA alle Voraussetzungen erfüllt, für die ARD als zentrale Anlaufstelle für wissenschaftliche und auch künstlerische Anfragen und Recherchen zu fungieren, waren es im Prüfprozess gerade auch archivische Vertreter, die sich einer Übertragung solcher Aufgaben an das DRA widersetzen.¹⁷

So besitzt man in der ARD ein fachlich anerkanntes Kompetenzzentrum wie das DRA und nutzt es nicht adäquat, nur weil man um die Bedeutung der eigenen kleinen Inseln fürchtet. Gerade angesichts der knappen finanziellen Ausstattung der Archive in den einzelnen Häusern, an der sich gewiss nicht grundlegend etwas ändern wird, wäre eine Bündelung von Aufgaben in einer zentralen Einrichtung umso sinnvoller und notwendiger. Aber die Diskussion um das Aufgabenprofil des DRA ist nicht abgeschlossen, muss und wird weitergehen. Diesen Prozess sollte man sehr genau beobachten und ggf. auch hier offensiv(er) in die Diskussion einsteigen.

Diskussion hat begonnen

Ermutigend ist, dass in die Diskussion um Erhalt und Zugang des audiovisuellen Erbes in den Rundfunkarchiven in den letzten Monaten Bewegung gekommen ist. Die Historische Kommission der ARD hat das Thema ›Audiovisuelles Kulturerbe‹ auf die Agenda gesetzt und Leitlinien für den Zugang und die Nutzung in die Entscheidungsgremien eingebracht. Die parallel stattfindenden öffentlichen Diskussionen (z. B. auf dem Historikertag 2012 und in der nachfolgenden Berichterstattung) haben bereits eine gewisse Sensibilität in der Intendantenrunde gefördert und zu einer Reaktion geführt: Die Archivleitungen wurden im April 2014 aufgefordert, einheitliche Regeln für den Zugang zu den Archiven zu schaffen und eine

¹⁷ Vgl. dazu auch das Interview mit Margarete Keilacker, in dem sich der Verfasser zum Ende des DRA-Prüfprozesses und deren Ergebnissen äußert: »Es ist mehr möglich...« Michael Crone zu Situation und Perspektiven des DRA«, in: *Rundfunk und Geschichte*, Jg. 38, H 3–4 (2012) S. 4–8.

einheitliche Gebührenordnung mit angemessenen Tarifen vorzulegen.¹⁸ Allerdings haben die Intendanten in ihrem Beschluss explizit nur den Zugang für Wissenschaft und Forschung genannt, Kunst, Kultur und Bildung aber weiterhin ausgeklammert.

Dennoch haben die Intendantinnen und Intendanten mit der Befassung dieser Thematik und ihrem Beschluss erkennen lassen, dass sie sich der Verpflichtung stellen wollen, die in den Archiven ihrer Häuser liegenden audiovisuellen Dokumente nicht nur zu sichern, sondern sie auch für die externe Nutzung öffentlich zu machen. Es ist zumindest ein erster Handlungsrahmen gesteckt worden, den die Archivleitungen jetzt ausfüllen müssen und es hoffentlich auch tun. Für die Nutzerinnen und Nutzer der Archive, nicht nur aus der Wissenschaft, bedeutet dies aber auf jeden Fall, dass sie mit sehr viel mehr Selbstbewusstsein in die Archive gehen können, um ihre Recherchen und Nutzungswünsche realisieren zu können.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass gerade im Jahr 2014 ein Handbuch unter dem Titel *Das Gedächtnis des Rundfunks* erschienen ist, in dem die Bestände der *Archive der öffentlich-rechtlichen Sender* und ihre Bedeutung für die Forschung dargestellt werden.¹⁹ Anhand von Situationsberichten und zahlreichen Erfahrungsberichten über Forschungsarbeiten, die auf die Bestände der Archive zugegriffen, wird der Versuch unternommen, die heterogene Archivlandschaft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks mit seinen Beständen und Zuständigkeiten transparenter und vor allem für Nutzerkreise aus Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur attraktiver zu machen. Zum ersten Mal ist dabei aus dem System selbst heraus anerkannt worden, dass die Rundfunkarchive nicht nur Produktionsarchive mit ausschließlicher Programmorientierung sein dürfen bzw. sind, sondern ebenso wichtige Gedächtnisorte und Quellenspeicher für wissenschaftliche Forschung wie für kulturelle Institutionen im weitesten Sinne sind.

Juristische Probleme – nur vorgeschoben?

Bis hierher ist das Feld rechtlicher Probleme für die Rundfunkarchive nicht erwähnt worden. Nicht, dass sie nicht gesehen werden, aber nach meiner Meinung spielen sie bei der Recherche und der Auswertung von audiovisuellen Quellen nicht die entscheidende Rolle. Man kann sich aber

¹⁸ Die ARD-Pressemitteilung nach der Intendantensitzung vom 07.04.2014 ist abrufbar unter: URL: www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Wissenschaftler/900322/index.html (zuletzt aufgerufen am 13.09.2015). Dort finden sich auch weitere Unterlagen zu den Zugangsregelungen.

¹⁹ Markus Behmer/Birgit Bernard/Bettina Hasselbring (Hgg.): *Das Gedächtnis des Rundfunks. Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung*, Wiesbaden 2014.

gut dahinter verstecken. Juristische Probleme gibt es im Grunde erst, wenn audiovisuelle Dokumente in Teilen oder Gänze verwertet, also veröffentlicht werden sollen.

Schwierig wird es insbesondere, wenn man als Außenstehender in den Datenbanken der ARD und des ZDF recherchieren will. Hier greift nach Auffassung mancher juristischer Vertreter das sogenannte Medienprivileg, das, ganz eng interpretiert, eine Arbeit in den Datenbanken nur für journalistische Zwecke zulässt, so dass ein Zugriff für Dritte in der Vergangenheit konsequent abgelehnt wurde. Aus diesem Grunde sind bislang auch alle Versuche gescheitert, die gemeinsamen ARD-Datenbanken des Hörfunks und des Fernsehens z. B. über Portale wie das des Netzwerks Mediatheken, der Deutschen Digitalen Bibliothek oder der Europeana für Recherchen zugänglich zu machen. Zu prüfen wäre aber einmal, ob nicht zumindest für genau definierte Nutzerkreise aus Wissenschaft und Forschung ein kontrollierter Zugang zu den Archivdatenbanken geschaffen wird, ohne dass das Medienprivileg vollständig ausgehebelt wird.²⁰

Dass es auch anders geht, hat der Österreichische Rundfunk (ORF) bewiesen, der bereits 2011 in einer Fachbibliothek der Universität Wien eine Außenstelle des Archivs eingerichtet hat.²¹ Damit können Angehörige dieser Universität in ihrem Arbeitsumfeld sich jederzeit einen Überblick über das Archivmaterial des ORF verschaffen. Das Modell ist absolut erfolgreich, eine Klage dagegen ist mir nicht bekannt. Vielmehr zeigt es, dass der Spagat zwischen internem Produktionsarchiv und offenem Endarchiv gelingen kann.

Ein Modell auch für uns? Es gab einzelne Ansätze, eine solche Kooperation zwischen Rundfunkarchiven und wissenschaftlichen Einrichtungen auch bei uns zu beginnen, z. B. eine engere Zusammenarbeit zwischen dem hr und der Hochschule Darmstadt. Die Bedenken-träger in den Rundfunkanstalten haben sich bisher mit Erfolg dagegen gewehrt. Aber vielleicht ist mit dem jüngsten Intendantenvotum neue Bewegung in diese Diskussion geraten.

²⁰ Eine ausführliche Analyse der rechtlichen Situation findet sich bei Paul Klimpel: »Urheberrecht, Praxis und Fiktion. Rechtklärung beim kulturellen Erbe im Zeitalter der Digitalisierung«, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2015, S. 168–191.

²¹ Vgl. Ruth Stifter-Trummer/Kurt Schmutzer: »Der schnelle Weg zum Nutzer. ORF-Archiv-außenstelle an der Universität Wien und Themen-Archiv der TVthek«, in: *info7*, Jg. 29, H 2 (2014) S. 60–61.

Wie geht es weiter?

Das audiovisuelle Gedächtnis in den Archiven ist vorhanden und bleibt, aber es ist sicher nicht immer so zugänglich, wie es sich externe Nutzerinnen und Nutzer wünschen. Immerhin wird jetzt an Regeln und Richtlinien gearbeitet, die zumindest das ›Chaos‹ beim Zugang und der Nutzung überwinden soll. Eine Recherche und Auswertung der Archivbestände ist, dies kann man positiv festhalten, in allen Häusern möglich, und die Transparenz ist mit dem o.g. Handbuch besser geworden. In den Rundfunkarchiven gibt es dabei ohne Zweifel kompetente Archivarinnen und Archivare, Dokumentarinnen und Dokumentare als Ansprechpartner. Wichtig ist, dass die ›Nachhaltigkeit‹ der künftigen Regelungen für den Zugang und die Nutzung der Dokumente in den Archiven der Rundfunkanstalten gewährleistet ist.

Es hat in den letzten Monaten eine positive Entwicklung eingesetzt, die man jetzt weiterführen und kritisch begleiten muss. Wichtig ist und bleibt, dass die Fachöffentlichkeiten ihre Wünsche und Forderungen immer wieder artikulieren und an die Verantwortlichen in den Rundfunkanstalten herantragen. Nur wenn dauerhaft sichtbar und spürbar wird, dass Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur, Bildung und Lehre auf das Archivmaterial in den Rundfunkanstalten zugreifen und die audiovisuellen Dokumente in den Archiven für ihre Arbeiten nutzen wollen, werden die Rundfunkarchive neben ihrer Aufgabe als Produktionsarchive auch die Funktionen als klassische Endarchive stärker wahrnehmen müssen. Die Verantwortlichen in den Rundfunkarchiven müssen akzeptieren, dass sie nicht nur reine Produktionsdienstleister sind, sondern eine besondere Verantwortung für das kulturelle Erbe in ihren Häusern besitzen. Notwendig ist allerdings auch, dass Politik und Gesellschaft die politischen, juristischen und finanziellen Rahmenbedingungen schaffen, die auch die Rundfunkarchive benötigen, um diesen Teil unseres audiovisuellen Erbes nachhaltig zu sichern und zugänglich zu machen.

Bibliografie

- ARD: »Pressemitteilung zu den Regelungen zum Archivzugang« vom 07.04.2014, URL: www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Wissenschaftler/900322/index.html (zuletzt aufgerufen 13.09.2015).
- ARD: »ARD-Regelwerk Mediendokumentation«, URL: www.dra.de/online/datenbanken/regelwerk.html (zuletzt aufgerufen 13.09.2015).
- Assmann, Aleida: »Archive als Medien des kulturellen Gedächtnisses«, in: Verband Deutscher Archivarinnen und Archivare (Hg.): *Lebendige Erinnerungskultur für die Zukunft*: 77. Deutscher Archivtag 2007 in Mannheim, Fulda 2008, S. 21–33.

- Behmer, Markus/Bernard, Birgit/Hasselbring, Bettina (Hgg.): *Das Gedächtnis des Rundfunks. Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung*, Wiesbaden 2014.
- Berendsen, Eva: »Woran die ARD spart. Dem Rundfunkarchiv droht die Schließung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 131, 07.06.2011, S. 33.
- Crone, Michael: »Vom Suchen und Finden. Sind Fernseharchive Geheimarchive?«, in: Paul Klimpel (Hg.): *Öffentliche Archive – »Geheime« Informationen. Der Umgang mit sensiblen Daten in Filmmuseen, Archiven und Mediatheken*, Berlin 2009, S. 179–188.
- Deutscher Bundestag: 2. Beratung und Schlussabstimmung des »Gesetzes zu dem Europäischen Übereinkommen vom 08.11.2001 zum Schutz des audiovisuellen Erbes und zu dem Protokoll vom 08.11.2001 zum Europäischen Übereinkommen zum Schutz des audiovisuellen Erbes betreffend den Schutz von Fernsehproduktionen«, Bundestags-Protokoll 17. Wahlperiode, 245. Sitzung, Drucksache 17/12952 vom 28.03.2013.
- Fröschl, Gabriele: »Sammlungs- und Erhaltungsstrategien als Fundamente von Gedächtnisinstitutionen«, in: *Rundfunk und Geschichte*, Jg. 41, H 3–4 (2015) S. 24–31.
- Goertz, Wolfram: »Erhaltet das Rundfunkarchiv!«, in: *Die Zeit*, Nr. 22, 26.05.2011, S. 50.
- Hessischer Rundfunk (Hg.): *Hörfunk-Abendstudio 1948–1968*, Frankfurt 1988.
- Keilacker, Margarete: »Es ist mehr möglich...« Michael Crone zu Situation und Perspektiven des DRA«, in: *Rundfunk und Geschichte* Jg. 41, H 3–4 (2012) S. 4–8.
- Klimpel, Paul: »Urheberrecht, Praxis und Fiktion. Rechtklärung beim kulturellen Erbe im Zeitalter der Digitalisierung«, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2015, S. 168–191.
- Lersch, Edgar: »Informationsflut der Massenmedien. Bewertung und Erschließung«, in: *Der Archivar*, Jg. 48 (1995) S. 436–445.
- Lersch, Edgar: »Historische Medienarchive. Überlegungen zur archivwissenschaftlichen Theoriebildung in der Medienüberlieferung«, in: *Der Archivar*, Jg. 53 (2000) S. 27–34.
- Leuffen, Dirk/Weichert, Stephan Alexander: »Versendetes Kulturgut. Plädoyer für ein audiovisuelles Medienarchiv«, in: *Medienheft*, Zürich, 21.02.2005, URL: www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k23_LeuffenWeichert.html (zuletzt aufgerufen 13.09.2015).
- Stettner, Peter: »Dokumentarfilm als historische Quelle«, in: *Archivpflege in Westfalen-Lippe*, Nr. 69 (2008) S. 4–9.
- Stifter-Trummer, Ruth/Schmutzer, Kurt: »Der schnelle Weg zum Nutzer. ORF-Archivaußenstelle an der Universität Wien und Themen-Archiv der TVthek«, in: *info7* Jg. 29, H 2 (2014) S. 60–61.
- Transfer-Media (Hg.): *Digitalisierungsfibel. Leitfaden für Audiovisuelle Archive*, Potsdam 2011.

Kunstgeschichte mit den Rundfunkarchiven schreiben – methodologische Chancen und Herausforderungen

STEPHANIE SARAH LAUKE

Since German public service broadcasting launched in 1952, comprehensive audio-visual records on ephemeral art have been stored in their broadcasting archives. These records provide information about the experience of ephemeral art. However, art historians trying to access and exploit these repositories encounter several obstacles. I will use a case study on television programmes dedicated to moving image installations to outline a methodological approach to overcoming these obstacles and fostering the use of broadcasting archives as secondary sources in art history.

Die Produktion, Verbreitung und Rezeption zeitgenössischer Künste ist ohne Massenmedien nicht mehr denkbar. Internet, Fernsehen und Radio sind heute maßgeblich am Verständnis bildender, darstellender und ephemerer Künste beteiligt. Diese medial geprägte Kommunikation über Kunst lässt sich als ›Medialisierung‹¹ bezeichnen. Hierbei handelt es sich um ein seit Anfang der 1990er Jahre interdisziplinär verwendetes Konzept bezogen auf »[...] Veränderungen, die durch Medien und ihre Logiken in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen oder kulturellen Lebenswelten ausgelöst oder befördert werden.«² Kunst und Kunstschaffende waren zunächst Thema des sogenannten Kulturfilms, der bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts als Vorfilm im Kino und im Unterricht vorgeführt wurde.³ Seit 1952 prägt in der Bundesrepublik Deutschland das öffentlich-rechtliche Fernsehen die Medialisierung der Künste. Durch Aufkommen der Dritten Programme im Jahr 1964 differenzierte sich die Kunstberichterstattung in die fernsehspezifischen Formate Einzelsendung, Magazinbeitrag und Serie

1 Ebenso geläufig ist der Begriff ›Mediatisierung‹. In den Geschichtswissenschaften wird mit dem Ausdruck im Sinne von Mittelbarmachung die Unterwerfung eines Standes unter eine Landeshoheit oder die Inbesitznahme eines Territoriums bezeichnet, die ein verändertes Machtverhältnis zur Folge hat. Vgl. Ulrich Sarcinelli: (Art.) Mediatisierung, in: Otfried Jarren/Ulrich Sarcinelli/Ulrich Saxer (Hgg.): *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 678b–679a, hier S. 678b.

2 Patrick Donges: »Mediatisierung«, in: Günter Bentele/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hgg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Wiesbaden 2013, S. 200b–201b, hier S. 200b.

3 Vgl. Jens Thiele: *Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik*, Bern/Frankfurt am Main/München 1976, S. 18.

aus.⁴ Trotz der bereits erfolgten Systematisierung und Historisierung dieser Sendungen finden sie als kunsthistorische Sekundärquellen bisher kaum Verwendung. In den Theaterwissenschaften hingegen gehört die Fernsehaufzeichnung einer Theateraufführung zum validen Quellenbestand der Aufführungsanalyse.⁵

Die Fernsehberichterstattung über Kunst als Desiderat in den Kunstwissenschaften trifft sich mit der Kritik am Medium Fernsehen vor allem in drei Aspekten. So heißt es, das Fernsehen sei kein geeignetes Dokumentationsmedium für Kunst, verfälsche die Wahrnehmung eines Kunstwerks und führe zu »Erfahrungsverlusten«⁶. Dieser Kritik liegt die Annahme zugrunde, die leibliche Erfahrung von Kunst sei die einzig valide Instanz der Kunsterfahrung. Allerdings liegen bisher kaum Überlieferungen zur leiblichen Erfahrung von Kunst seitens des Ausstellungspublikums vor, wie die Restauratorinnen Caitlin Jones und Lizzie Muller angemerkt haben:

The experience of now often seems mundane and not worth recording. But recognising how opaque the experience of yesterday becomes underscores the importance of making experiential deposits in the archive now, so that people in the future can more fully understand the significance of artworks old and new.⁷

In ihrer qualitativen empirischen Studie zur Erfahrung einer interaktiven Audioinstallation konnten die Autorinnen nachweisen, dass die situativen Installationserfahrungen der Besucherinnen und Besucher in Intensität und Komplexität variierten. Außerdem widersprachen diese Erfahrungen in mehreren Fällen der künstlerisch intendierten Erfahrung.

4 Vgl. Gundolf Winter/Martina Dobbe/Christoph Schreier: »Geschichte der Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland«, in: Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann (Hgg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Das Fernsehen und die Künste*, München 1994, S. 67–135, hier S. 93 und 97–112. Neben der Kommunikation über Kunst umfasst die Medialisierung von Kunst auch Kunstprojekte, die Radio, World Wide Web oder Fernsehen in die künstlerische Produktion ästhetisch einbeziehen. Das Interesse an »Fernsehkunst« – die künstlerische Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Massenmediums Fernsehens – erweist sich hier als anschlussfähig. Dorothee Henschel: »Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff«, in: Katharina Klung/Susanne Trenka/Geesa Tuch (Hgg.): *Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Marburg 2011, S. 336–346. Judith Revers: *Fernsehkunst. Dem zeitgenössischen Fernsehen eine Kunstform* (Dissertation), Wien 2014 (unveröffentlicht).

5 Vgl. Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 32003, S. 87.

6 Knut Hickethier: »Bildende Kunst in den Massenmedien (Sektionsbericht)«, in: Karl Emert/Evangelische Akademie Loccum (Hgg.): *Loccumer Protokolle, Kunst, Künstler und Massenmedien*, Rehburg-Loccum 1982, S. 41–52, hier S. 52. Vgl. Thiele 1976, S. 45, wie Anm. 3.

7 Caitlin Jones/Lizzie Muller: »David Rokeby, *Very Nervous System* (1983–). Documentary Collection«, 2012, URL: www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2186 (zuletzt aufgerufen 29.07.2015).

Ausgehend von der künstlerisch-intendierten und der situativ-historischen Erfahrung als zwei Instanzen der Erfahrung von Kunst, werde ich im ersten Teil meines Beitrags die ›medialisierte Erfahrung‹ von Kunst als eine dritte Instanz einführen. Hierzu werde ich mich exemplarisch auf Fernsehsendungen über Bewegtbildinstallationen beziehen und aufzeigen, wie diese Sendungen dem Verstehen der situativ-historischen Erfahrung von Bewegtbildinstallationen zuarbeiten und damit die Kunstgeschichte mitschreiben können. Im zweiten Abschnitt werde ich anhand von zwei Fallstudien Zugang und Verzeichnung dieser Fernsehsendungen in den Rundfunkarchiven beschreiben und problematisieren. Davon ausgehend werde ich im dritten Abschnitt die Chancen und Herausforderungen des kunstwissenschaftlichen Umgangs mit Fernsehsendungen, Rundfunkarchiven und Mediatheken diskutieren.⁸

Die medialisierte Erfahrung von Kunst

Im Jahr 1987 führte die belgische Künstlerin Marie-Jo Lafontaine auf der documenta 8 erstmals ihre Installation *Les larmes d'acier* auf. Die Aufführung bestand aus einem länglichen und ganzseitig begehbaren Holzpodest, in dessen innere Längsseite sieben Türme aus insgesamt 27 Monitoren eingelassen waren. Die Monitore gaben ein Schwarzweißvideo wieder, das drei junge Männer beim Powerbuilding, einer extremen Form des Bodybuildings, zeigt. Währenddessen erfüllte über Lautsprecher die *Casta Diva*-Arie von Vincenzo Bellinis Oper *Norma*, in der Interpretation von Maria Callas, den Installationsraum. Die Wiedergabe des Videos auf den einzelnen Monitoren erfolgte über eine Intervallschaltung einige Frames versetzt, so dass die Bildschirme aus der Distanz betrachtet ein in Bewegung befindliches Muster ergaben. Nach der Erstaufführung in Kassel wurde die Installation in den nachfolgenden Einzel- und Gruppenausstellungen modifiziert aufgeführt: Im Jahr 2001 wurde die Installation im Essl Museum in Klosterneuburg bei Wien beispielsweise als frontale Monitorwand ohne Holzpodest und Intervallschaltung präsentiert, im Jahr 2009 in der Gesa Church in Brüssel als rechteckiges Ensemble aus sechs Mal vier gleichgroßen Flachbildscreens. Heute befindet sich eine Edition der Installation in der Sammlung Essl. In Anlehnung an die Aufführung auf der documenta 8 wurde sie in Klosterneuburg im Jahr 2012 werkgetreu rekonstruiert. Dabei konzentrierte sich das Restauratorenteam auf ein

⁸ Mein Dank gilt Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager vom Essl Museum in Klosterneuburg bei Wien für das ausführliche Gespräch zur Rekonstruktion der Installation *Les larmes d'acier*.

emulatives Verfahren, eine Rekonstruktion des äußeren Erscheinungsbildes der Erstaufführung unter Verwendung neuer Hardware und Technik. Im Rahmen der Ausstellung *Spotlights.Video.Kunst*⁹ wurde die Rekonstruktion ausgestellt und eine Videoaufzeichnung der restaurierten Installation angefertigt. Die Aufzeichnung enthält einen Durchlauf (7:41 Min.) der im Loop aufgeführten Installation.¹⁰ Für die Rekonstruktion der Installation zog das Restauratorenteam technische Skizzen, Fotografien und Aussagen der Künstlerin heran, Fernsehsendungen wurden nicht verwendet.¹¹ Dies ist insofern bemerkenswert, als *Les larmes d'acier* bei der Erstaufführung 1987 in der Fernsehberichterstattung ausführlich behandelt wurde und mehrere Sendungen Aufnahmen der Installation enthalten.

Bewegtbildinstallationen als Erfahrungsräume

Thema der folgenden Überlegungen ist die medialisierte Erfahrung einer Bewegtbildinstallation wie *Les larmes d'acier*. Unter einer ›Bewegtbildinstallation‹ verstehe ich ein Kunstprojekt, das in den Kunst- und Medienwissenschaften gemeinhin als ›Videoinstallation‹ bezeichnet wird. Die Bewegtbildinstallation entfaltet im Zusammenspiel von Bewegtbildern, Ausstellungsraum und Besuchenden in der Kunstaussstellung einen Erfahrungsraum. Das Display dieses Erfahrungsraumes variiert von Ausstellung zu Ausstellung, weshalb die Bewegtbildinstallation den Aufführungskünsten zuzuordnen ist. Ist die Installationserfahrung Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Betrachtung, richtete sich das Interesse gemeinhin auf die Produktionsästhetik und die damit in Zusammenhang stehende intendierte Erfahrung der Künstlerin oder des Künstlers. Über die situativ-historische Erfahrung der Installation in einer Ausstellung ist dagegen wenig bekannt: Wie wurde die Installation in der Ausstellung präsentiert? Wie waren Licht, Raum und Ton gestaltet? Gab es einen festgelegten Parcours durch den Ausstellungsraum? Diese Fragen durch einen Aufführungsbesuch zu beantworten, ist im Fall von Bewegtbildinstallationen oftmals nicht möglich, da die Aufführung zum Zeitpunkt der Analyse bereits der Vergangenheit angehört. (Audio)visuelle Aufzeichnungen der Installation bieten in diesem Fall eine Lösung des Problems. Eine solche Aufzeichnung fasse ich als Produkt der Medialisierung der entsprechenden Installation

⁹ Die Ausstellung fand vom 09.03. bis 13.05.2012 im Essl Museum statt.

¹⁰ *Ausstellung im Essl Museum: Dokumentationsvideo von Marie-Jo Lafontaines »Les larmes d'acier«*, 2012, 7:27 Min., Regie: Julian Tappich/Essl Museum, URL: www.youtube.com/watch?v=q3wqh90q4RI (zuletzt aufgerufen 05.08.2015).

¹¹ Ute Kannengießer und Andreas Rottenschlager im Gespräch mit der Verfasserin am 24.04.2013 in Klosterneuburg bei Wien.

auf. Unter der Medialisierung von Kunst verstehe ich im Zusammenhang dieses Beitrags die mediale Übertragung einer Aufführung in eine Fernsehsendung. Die Fernsehsendung bezeichne ich entsprechend als ›Medialisat‹ der Installation.

Zur Phänomenologie der medialisierten Erfahrung

Bewegtbildinstallationen als Erfahrungsräume stellen grundlegende Prinzipien und Verfahren der Kunstdokumentation in Frage: Wie kann die ästhetische Erfahrung einer Installation festgehalten und in ein anderes Medium übertragen werden? Wie ist die Erfahrung von Dokumenten beschaffen? In den Kunstwissenschaften wurde diesen Fragen bisher kaum Rechnung getragen – obwohl ereignisbasierte künstlerische Verfahren wie Dada, Fluxus, Happening und Performances die Gegenwartskunst inzwischen über ein halbes Jahrhundert prägen.

Um im Folgenden die Phänomenologie der medialisierten Erfahrung von Bewegtbildinstallationen zu bestimmen, beziehe ich mich auf (1) den ›apparativen Ausdruck‹ der Fernsehsendung, (2) die leibhaftige, auf die Fernsehsendung und ihre Wiedergabetechnologien gerichtete Erfahrung der Zuschauerin und (3) die auf die Installation gerichtete ›imaginierte Erfahrung‹ der Zuschauerin. Mit dem Begriff ›apparativer Ausdruck‹ beziehe ich mich auf die Unterscheidung zwischen Werkzeug und Apparat der Philosophin Sybille Krämer. Werden Medientechnologien als Werkzeuge verwendet, weist Krämer ihnen eine im prothetischen Sinne optimierende Wahrnehmungsfunktion zu. Werden sie als Apparate verwendet, weist sie ihnen eine realitätshervorbringende und schöpferische Wahrnehmungsfunktion zu:

Apparate [...] effektivieren nicht einfach das, was Menschen auch ohne Apparate schon tun, sondern erschließen etwas, für das es im menschlichen Tun kein Vorbild gibt – und das an diesem Tun vielleicht auch gar keinen Maßstab findet. Die Technik als Werkzeug erspart Arbeit; die Technik als Apparat aber bringt künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt. Nicht Leistungssteigerung, sondern Welterzeugung ist der produktive Sinn von Medientechnologien.¹²

Auf das Medium Fernsehen übertragen, ließe sich angeben, dass Kamera und Mikrofon die apparative Wahrnehmung und Monitor und Lautspre-

¹² Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies: *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73–94, hier S. 84.

cher den apparativen Ausdruck des Fernsehens ermöglichen.¹³ Entsprechend richtet sich die Wahrnehmung der Zuschauerin auf den apparativen Ausdruck des Fernsehens, der, mit Maurice Merleau-Ponty gesprochen, als »schöpferischer Ausdruck«¹⁴ bezeichnet werden kann. Mit dem Ausdruck ›leibliche Erfahrung‹ beziehe ich mich auf die phänomenologische, leibbezogene Erfahrung einer Zuschauerin, die eine Fernsehsendung wahrnimmt und darauf reagiert. Gegenstand ihrer leiblichen Erfahrung sind die Fernsehsendung und ihre Wiedergabetechnologien. Im Unterschied dazu richtet sich die ›imaginierte Erfahrung‹ der Zuschauerin auf die in der Sendung apparativ zum Ausdruck gebrachte situativ-historische Aufführung der Bewegtbildinstallation. Die imaginierte Erfahrung der dargestellten Aufführung lässt sich als Konstruktionsprozess verstehen.¹⁵ Beispielsweise kann sich die Zuschauerin ausgehend von einer Fernsehsendung vorstellen, sich durch den dargestellten Installationsraum zu bewegen, kann Annahmen darüber machen, wie hell oder dunkel der Installationsraum, wie gerichtet der Ton wäre, wie nah vor der Projektion sie stünde und ob sie in einem Parcours durch den Installationsraum geführt würde. Als für die imaginierte Erfahrung grundlegend erweist sich das räumliche Vorstellungsvermögen der Zuschauerin. Voraussetzung hierfür ist, dass die Fernsehsendung entsprechende akustische, visuelle und kinästhetische Hinweise enthält. Dies umfasst auch implizite Hinweise, also Parameter der Installation die außerhalb des Bildkaders und der Reichweite des Mikrofons liegen. Ein Beispiel dafür ist die in der Videoaufzeichnung des Essl Museums unsichtbare dritte und vierte Wand des Installationsraums von *Les larmes d'acier*. Die akusmatische Situation der Installation lässt darauf schließen, dass es sich um einen nach hinten geschlossenen Installationsraum handeln muss.

Gegenstand dieses Beitrags sind Medialisate von Bewegtbildinstallationen, die von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten selbst oder im Auftrag hergestellt wurden. Im Unterschied zu Medialisaten der Kunschtchaffenden, die in erster Linie die künstlerisch-intendierte Erfahrung zum Ausdruck bringen, adressieren Medialisate wie Fernsehsendungen die situative Erfahrung in einer historischen Dimension. Die Qualität von Fernsehsendungen und Fernsehmitschnitten liegt darin, ein Kunstprojekt

13 Vgl. auf den Film bezogen Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 189.

14 Maurice Merleau-Ponty: »Die indirekte Sprache« [1969], in: ders./Claude Lefort (Hgg.): *Die Prosa der Welt*, München 1993, S. 69–131, hier S. 72 (Hervorh. i. Orig.).

15 Da es für die Erfahrung von Kunst keinen objektivierbaren Maßstab gibt, lässt sich die Erfahrung von Kunst nicht rekonstruieren, sondern nur konstruieren. Vgl. Philip Auslander: »Reactivation. Performance, Mediatization and the Present Moment«, in: Rachel Zerihan/Janis Jefferies/Maria Chatzichristodoulou (Hgg.): *Interfaces of Performance*, Farnham/Burlington 2009, S. 79–87, hier S. 82.

zeit- und ortsunabhängig schöpferisch zum Ausdruck zu bringen. In den Fernseharchiven und Mediatheken werden diese Medialisate gespeichert und archiviert, so dass dieser Ausdruck jederzeit aktualisiert werden kann. Dies macht es lohnenswert zu überlegen, inwieweit Fernsehsendungen über Kunst als kunstwissenschaftliche Sekundärquellen Verwendung finden können.

Kunstgeschichte in Rundfunkarchiven

Im ersten Teil meines Beitrags habe ich Fernsehsendungen als Medialisate von Kunstwerken bestimmt. Indem die Medialisate dem Imaginationsprozess der Erfahrung dieser Kunstwerke zuarbeiten, können sie Aufschluss über die situativ-historische Wahrnehmung und Erfahrung eines Kunstwerkes geben und helfen, dieses besser zu verstehen. Im nun zweiten, methodischen Teil meines Beitrags werde ich untersuchen, wie Fernsehsendungen über Bewegtbildinstallationen in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchiven verzeichnet werden und erläutern, weshalb die Systematik der Fernseharchive das Auffinden entsprechender Fernsehsendungen erschwert.

Fallstudie 1: Sichtung der Sendung *Neues Pathos* (1987)

Aufgrund der ausführlichen Medienberichterstattung zur Installation von *Les larmes d'acier* auf der documenta 8 im Jahr 1987 eignen sich diese Fernsehsendungen für eine vergleichende Analyse. Meine Auswahl fiel unter anderem auf die Sendereihe *13 mal documenta* und die darin befindliche Folge 3 *Neues Pathos*.¹⁶ Die Sendung wurde am 5. Juli 1987 im früheren Süddeutschen Rundfunk (SDR) ausgestrahlt, Autor der Sendung war der SDR-Redakteur Rudij Bergmann. Eine Anfrage beim zuständigen Archivar im Historischen Archiv des heutigen SWR ergab, dass zur Sendung keine redaktionellen Programmakten vorliegen. Dadurch kann kein Aufschluss über den konzeptuellen Ansatz, die Kommunikation zwischen Redakteur, Künstlerin und Kuratoren sowie Informationen zur Produktion und Rezeption der Sendung gegeben werden.

Parallel zur Anfrage beim Historischen Archiv des SWR richtete ich eine weitere Anfrage an den Mitschnittdienst des SWR, verbunden mit der Bitte,

¹⁶ Es handelt sich hierbei um die dritte von insgesamt 13 Folgen der Reihe *dreizehn mal documenta*, die von den Dritten Programmen der öffentlich-rechtlichen Rundfunksender im Rahmen der Kasseler documenta 8 produziert und ausgestrahlt wurde. Eine später modifizierte Fassung der Folge konnte ich im Vorfeld im documenta Archiv in Kassel sichten (*Dreizehn mal documenta. Die d8 und ihre Themen*, Folge 2, EinsPlus, 10.09.1987, 55:51 Min., Autor: Thomas Rautenberg).

mir eine Kopie der Sendung zur Verfügung zu stellen. Man antwortete mir, aus rechtlichen Gründen könne kein Mitschnitt angefertigt werden. Auf meine Nachfrage, welche rechtlichen Gründe dies seien, teilte man mir mit, genauere Angaben zu den rechtlichen Gründen habe der Mitschnittservice nicht. Ich erkundigte mich, ob wenigstens die Möglichkeit bestünde, die Sendung vor Ort zu sichten. Der Mitschnittdienst teilte mir ohne Angaben von Gründen mit, eine Sichtung sei leider nicht möglich.

Diese beiden Anfragen erfolgten im Juli 2014 und damit nach Bekanntmachung der Regelungen zum Zugang für Wissenschaft und Forschung zu den Archivbeständen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchive.¹⁷ Zum Zeitpunkt meiner Anfrage waren mir die Zugangsregelungen noch unbekannt. Weder die Webseite des SWR noch der Mitschnittdienst des SWR informierte über die Zugangsregelungen, mein wissenschaftliches Interesse an der Sendung hatte ich jedoch bekundet. Unvermittelt erreichte ich in diesem Fall die Grenzen eines Rundfunkarchivs. Als Rettung erwies sich eine universitäre Mediathek, die einen Fernsehmitschnitt der Sendung vorhielt. Dort ließ sich die Sendung auf einer technisch einwandfreien VHS-Kassette sichten.

Auf inzwischen erfolgte Nachfrage beim SWR bedauerte der zuständige Archivar, dass auf der Homepage des SWR die Bekanntmachung der Regelungen »zwischenzeitlich«¹⁸ entfernt worden sei, stellte jedoch gleichzeitig eine zeitnahe Behebung dieser Informationslücke in Aussicht.¹⁹ An einer weiteren sinnvollen Stelle, der Unterseite der Mitschnittdienste, ist der Hinweis nicht platziert. Sonst hätte ich erfahren, dass eine Sichtung der betreffenden Sendung vor Ort zwar nicht über den Mitschnittdienst SWR Media Services, aber über das Archiv des SWR möglich gewesen wäre.²⁰ Auf dem Papier stellen die Zugangsregelungen in Aussicht, Zugang zu den Programm- und Schriftgutbeständen der Rundfunkarchive zu gewähren. Allerdings werden erst künftige Erfahrungen zeigen, ob die Regelungen lediglich eine Absichtserklärung der Rundfunkanstalten bleiben oder als Selbstverpflichtung tatsächlich zur Anwendung kommen.

¹⁷ »Regelungen über den Zugang für Wissenschaft und Forschung zum Archivgut der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland und des Deutschen Rundfunkarchivs«, Veröffentlichung am 09.04.2014 mit einer Pressemeldung der ARD, URL: www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Wissenschaftler/900322/index.html (zuletzt aufgerufen 26.06.2015).

¹⁸ Frank Adam in einer Email an die Verfasserin vom 09.04.2015.

¹⁹ Inzwischen findet sich der entsprechende Hinweis an einer Stelle der Homepage, URL: www.swr.de/unternehmen/service-uebersicht-swr-hotlines/-/id=3586/did=13689130/nid=3586/1ba9dz4/index.html (zuletzt aufgerufen 26.06.2015).

²⁰ Frank Adam in einer Email an die Verfasserin, wie Anm. 18.

WDR

Schnittliste
Film / Foto / MAZ

► Mit Schreibmaschine ausfüllen! Ausfertigungshinweise siehe Rückseite letztes Blatt! ◀

| | | | |
|-----------------------------|--|--|-----------------|
| Sendetitel | | Kultur und Kirche | |
| Arbeitstitel | | "Video-Skulpturen" (Sendefassung) | |
| Redaktion | | Produktionsleiter(in) | |
| Knut Fischer | | Holger Luczak | |
| Auftragsproduzent | | Prod.-Nr. | Sendedatum |
| Schiebener + Jürgens | | 806 509 | 16.03.89 |

| lfd. Nr. | Motiv-/Sequenzbeschreibung | Quelle/Copyright | SW | Länge 00:00 Min. bis Ende-Zeit |
|----------|--|------------------|----|--------------------------------------|
| 1. | Bildanfang | alles eigen | | 0'00- |
| 2. | Anmoderation Smerling | " | | 0'54 |
| 3. | Statement Nam June Paik | " | | -1'44 |
| 4. | Titel | " | | -2'00 |
| 5. | Arbeit Studio Azurro | " | | -2'45 |
| 6. | " von Servaas | " | | -3'17 |
| 7. | " von Marcel Odenbach | " | | -3'28 |
| 8. | Statement Dr. Edith Decker | " | | -4'35 |
| 9. | Ausschnitt aus Band von Lydia Schouten | " | | -4'42 |
| 10. | Statement Andreas von Schoeler | " | | -4'49 |
| 11. | wieder Band von Lydia Schouten | " | | -4'51 |
| 12. | weiter Statement Andreas von Schoeler | " | | -5'03 |
| 13. | wieder Band von Lydia Schouten | " | | -5'08 |
| 14. | weiter Statement Andreas von Schoeler | " | | -5'20 |
| 15. | Arbeit u. Gespräch Nam June Paik | " | | -5'04 |
| 16. | " u. " Lydia Schouten | " | | -12'15 |
| 17. | " u. " Antonio Muntadas | " | | -14'42 |
| 18. | " u. " Ulrike Rosenbach | " | | -17'54 |
| 19. | " u. Stat. Delibor Martinis | " | | -19'51 |
| 20. | " u. " Fabrizio Plessi | " | | -21'47 |
| 21. | " u. " Dieter Kieselring | " | | -23'04 |
| 22. | " u. " Roos Thauwa | " | | -26'07 |
| 23. | " u. " Mary Lucier | " | | -29'32 |
| 24. | " u. " Buky Schwartz | " | | -32'06 |
| 25. | " u. " Klaus vom Bruch | " | | -36'34 |
| 26. | " u. " Marcel Odenbach | " | | -38'33 |
| 27. | Wulf Herzogenrath Gespräch in einer Installation v. Dan Graham | " | | -39'50 |
| 28. | Aufbearbeiten Installation von Ingo Günther | " | | -42'32 |
| 29. | die fertige Arbeit von Ingo Günther | " | | -42'52 |
| 30. | Totale von allen Künstlern und Abspann u. Filmende | " | | -43'25 |

Blatt 1 (weiß) Filmarchiv
Blatt 2 (weiß) Filmarchiv
Blatt 3 (weiß) Bildarchiv
Blatt 4 (weiß) Bildarchiv
Blatt 5 (gelb) Redaktion
Blatt 6 (grün) Produktionsleiter(in)
Blatt 7 (rosa) Aussteller(in)

Filmproduktion
Schiebener + Jürgens
Vornahme 115

Für die Richtigkeit
Datum **31.3.89**

Realisator(in)
3000 Köln 51
Tel. 389081

Cutter(in)
Astrid Ulrich-Lammers

Abb. 1 Schnittliste, *Video-Skulptur*, 1989, Fernsehsendung, Autoren: Ernst Jürgens/Walter Smerling, 43:25 Min., 16.03.1989, Historisches Archiv des WDR, Köln, Bestand Knut Fischer (unverzeichnet, ohne Signatur, lfd. Nr. 21), Reproduktion: Stephanie Sarah Lauke. Bildrechte: Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks.

Fallstudie 2: Verzeichnung von Kunstwerken in den Fernsehdatenbanken

Meine zweite Fallstudie betrifft die rundfunkarchivarische Verzeichnung von Fernsehsendungen und die Nennung von Bewegtbildinstallationen und Ausstellungen in den Fernsehdatenbanken. In den Fernsehdatenbanken ist der Bestand der seit 1952 produzierten und ausgestrahlten Radio- und Fernsehsendungen verzeichnet. Es gibt insgesamt zwei Fernsehdatenbanken, der WDR verzeichnet seine Sendungen in der Datenbank Archimedes, die übrigen öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten arbeiten mit der Datenbank FESAD. Der Datensatz einer Sendung führt Parameter wie Archivnummer, Erstsendedatum, Länge, Inhalt (u. a. mit Angabe von Drehorten und interviewten Personen), Nennung der an der Produktion beteiligten Personen und Materialangaben zur Herkunft und weiteren Verwendung des Bild- und Tonmaterials auf. Ist die Sendung bereits digitalisiert, ist es möglich, die betreffende Sendung Inhouse an einem Computerarbeitsplatz als Vorschau-Ansicht zu sichten.

Der Rundfunkstaatsvertrag, der Selbstverständnis und Aufgaben der Rundfunkanstalten festlegt, entbehrt einer Regelung zur Archivierung der Programm- und Schriftgutbestände. Diese obliegt den jeweiligen Landesgesetzen.²¹ Die Archivierung von Sendungen und des entsprechenden Schriftguts, der ›Kontextdokumentation‹²², dient der Produktion künftiger Rundfunksendungen. Rundfunkarchive sind nach wie vor als »Produktionsarchive«²³ zu verstehen. Zur Aufgabe der Rundfunkarchive gehört, einmal gesendetes Material zu sichern, zu verzeichnen und zu archivieren, um es für die Wiederverwendung in künftigen Sendungen verfügbar zu halten.²⁴ Im Unterschied zu kunsthistorischen Bildarchiven ist eine Nutzung durch Dritte im Allgemeinen nicht vorgesehen.

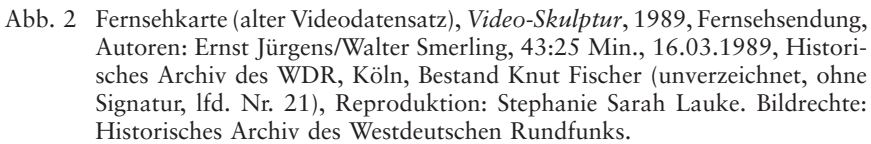
Die Ausgangsfrage meiner Fallstudie lautet: Inwieweit lassen sich durch die Fernsehdatenbanken Sendungen zu einzelnen Kunstwerken finden? Gegenstand meiner Fallstudie ist die Fernsehsendung *Video-Skulptur*, ein Bericht über die gleichnamige Ausstellung *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963–1989*, kuratiert von Edith Decker und Wulf Herzogenrath,

²¹ Vgl. Christoph Classen/Thomas Großmann/Leif Kramp: »Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunküberlieferung und die Initiative ›Audiovisuelles Erbe‹«, in: *Zeithistorische Forschungen*, Jg. 8, H 1 (2011) S. 130–140, hier S. 132.

²² Siehe den Beitrag von Michael Crone in diesem Band. Die Zeithistoriker Christoph Classen, Thomas Großmann und Leif Kramp sprechen diesbezüglich von »Kontextüberlieferung« (ebd., S. 135).

²³ Ebd., S. 136.

²⁴ Dies führt mitunter dazu, dass wiederverwendetes Material in einer Fernsehsendung nicht als archiveigenes Material gekennzeichnet wird.



25 Geplant war die Ausstrahlung für 21.45 Uhr, sie wurde jedoch aufgrund einer Programm-
änderung auf 22.05 Uhr verlegt. Vgl. Rundschreiben WDR Programmplanung vom
8.2.1989, Historisches Archiv (HA) WDR, Bestand Knut Fischer (unverzeichnet, ohne
Signatur, lfd. Nr. 21). Die Sendung wurde von 180.000 Fernsehzuschauerinnen und -
zuschauern gesehen. Vgl. GfK TV-Quick Bericht 11. Woche, in HA WDR, Bestand Knut
Fischer (unverzeichnet, ohne Signatur, lfd. Nr. 21).

²⁶ *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963–1989*, 1989, 56:41 Min., Regie: Ernst Jürgens/Walter Smerling/Kölnischer Kunstverein, Köln 1989.

stellung vertrieben wurde. Beide Fassungen enthalten Aufzeichnungen der ausgestellten Bewegtbildinstallationen, Aufnahmen der Ausstellungsräume sowie Statements von Kunstschaffenden, Kuratierenden und Vertretern des Sponsors Sony. Kunst- und fernsehhistorisch gesehen war diese Sendung – ein vom Fernsehen produzierter Videokatalog zur Bewegtbildkunst – ein Novum. Eine in der Fernsehfassung und im Videokatalog wiedergegebene Bewegtbildinstallation ist die Closed Circuit-Installation *Present Continuous Past(s)* (1974) von Dan Graham, die 1974 im Kölnischen Kunstverein erstaufgeführt wurde. Beide Fassungen enthalten eine rund zweieinhalbminütige Sequenz der Installation: Der Regisseur Walter Smerling steht zusammen mit dem Kurator Wulf Herzogenrath und dem Kamera- und Tonmann im Installationsraum von *Present Continuous Past(s)*. Herzogenrath und Smerling demonstrieren die Zeitverzögerung zwischen Aufnahme und Wiedergabe des Geschehens im Installationsraum. Es ist anzunehmen, dass die Art und Weise der Demonstration vorher besprochen wurde. Der Titel der Installation bleibt in der Sendung unerwähnt.

Die Fernsehkarte (Abb. 2) zur Sendung, die im Historischen Archiv des WDR liegt, führt viele der in der Sendung enthaltenen installativen Kunstwerke auf. Die Installation *Present Continuous Past(s)* fehlt jedoch. Der Grund hierfür liegt, so ist anzunehmen, darin, dass der Installationstitel in der Sendung weder genannt noch als Bauchbinde eingeblendet wurde. Die Daten von Fernsehkarte und Fernsehdatenbank geben keine Auskunft darüber, dass die Sendung *Video-Skulptur* eine Aufzeichnung der Wiederaufführung der Installation *Present Continuous Past(s)* enthält. Hier wird das Problem deutlich, in den Fernsehdatenbanken der Rundfunkarchive Sendungen zu bestimmten Kunstwerken zu finden.

Im Rahmen meiner eigenen Recherchen zu Sendungen mit Aufnahmen von *Present Continuous Past(s)* in Mediatheken und Mediensammlungen außerhalb der Rundfunkarchive, machte ich drei Sendungen ausfindig.²⁷ Die Fernsehdatenbanken hingegen verzeichneten insgesamt nur einen Treffer. Für die Bewegtbildinstallation *Les larmes d'acier* ergab die Datenbankabfrage in den Rundfunkarchiven keinen einzigen Treffer. Eingegeben wurde hierfür der Originaltitel der Installation. Eine daraufhin modifizierte Abfrage mit der deutschen Übersetzung des Titels (*Tränen aus Stahl*) ergab immerhin fünf Treffer in der FESAD-Datenbank. Dabei ließ sich feststellen, dass Fernsehproduktionen jüngerer Datums auf Aufnahmen

²⁷ *There is a Videocassette in the Soup*, BRT/Belgien, 1983, 64 Min., Autoren: Chris Dercon/Stefaan Decostere, Produktion: Dienst Kunstzaka. *Video-Skulptur*, WDR, 16.03.1989, 43:25 Min., Autoren: Ernst Jürgens/Walter Smerling, Redaktion: Knut Fischer, Produktion: Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens. *Aktuelle Stunde. Video-Skulptur*, WDR, 26.03.1989, 60:00 Min., Autorin: Monika Schuck, Redaktion: Rolf Bringmann.

der Erstaufführung der Installation von 1987 zurückgriffen.²⁸ Dies entspricht der produktionsorientierten Logik der Rundfunkarchive, möglichst auf bereits vorhandenes sendefähiges Material zurückzugreifen, um die Produktionskosten gering zu halten. Eine nochmals modifizierte Abfrage mit den Eingaben ›Marie-Jo Lafontaine+Kölnischer Kunstverein‹ ergab in beiden Fernsehdatenbanken insgesamt zwölf Einträge.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Recherche zu Aufzeichnungen von Kunstwerken in den Fernsehdatenbanken zur Suche nach der Nadel im Heuhaufen gerät. Die Eingabe des Werktitels in die Suchmaske der Datenbanken führt oftmals nicht zum gewünschten Ergebnis. Stattdessen hat sich gezeigt, dass die Eingabe von Parametern wie Name der Künstlerin und Ausstellungsort eine höhere Aussicht auf Erfolg stellen. Indem Forschende sich der Logik der Rundarchive gewahr werden – der Ausstellungsort entspricht zum Beispiel dem Drehort –, erhöht sich die Chance, fündig zu werden.

Potenziale und Herausforderungen von Rundfunkarchiven und Mediatheken

Es gibt im Allgemeinen drei Wege, Fernsehsendungen über Kunstwerke ausfindig zu machen. Der herkömmliche, da häufigste Weg, ist die Recherche von Sendungen in den Mediatheken von Universitäten und (Kunst-) Hochschulen. Einige der Mediatheken sind zentral im Verbundkatalog Film²⁹, einem Metakatalog des Portals der Kooperativen Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg, verzeichnet. Allerdings sind nicht alle universitären Mediatheken in diesem Metakatalog gelistet. Beispielsweise hält die Situation Kunst in Bochum in ihrem umfangreichen Videoarchiv Bestände der ehemaligen WDR-Redakteurin Wibke von Bonin und der ehemaligen NDR-Redakteurin Viktoria von Flemming vor. Die inzwischen verzeichnete und zu großen Teilen durch das Institut für Kunstgeschichte der Universität Bochum digitalisierte Sammlung umfasst künstlerische und informierende Fernsehbeiträge über Kunst und weist sich mit 800 Einträgen als fachspezifische Mediensammlung zu Fernsehsendungen über Kunst aus. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, Mediensammlungen und -archive von Museen, Videokunstverleihen und Künstlerarchiven zu konsultieren.

²⁸ In den entsprechenden Sendungen ging es nicht explizit um die Ausstellung auf der documenta 8.

²⁹ Verbundkatalog Film, URL: digibib.kobv.de/vkfilm-filme (zuletzt aufgerufen 03.07.2015).

Bei den vorhandenen Medienträgern in den bisher genannten Repositorien handelt es sich fast ausschließlich um Fernsehmitschnitte und nicht um Archivkopien der öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchive. Die Historiker Classen/Großmann/Kramp bezeichnen die Mediatheken und Mediensammlungen/-archive daher als »Parallelüberlieferung«³⁰ der Rundfunkarchive. Es ließe sich auch von ›Schattenarchiven‹ oder ›Schattensammlungen‹ sprechen, da sich die Bestände in einer juristischen Grauzone befinden.³¹ Abgesehen von juristischen Aspekten ist zu berücksichtigen, dass mitunter Anfang oder Ende einer Sendung in den von Mediatheken und Mediensammlungen/-archiven vorgehaltenen Fernsehmitschnitten fehlen. Auf der anderen Seite enthalten ältere Mitschnitte häufig noch die Anmoderation der aufgezeichneten Sendung oder den Beginn der nachfolgenden Sendung. Damit geben sie Aufschluss über den historischen Programmzusammenhang einer Sendung und avancieren zu aufschlussreichen Zeitdokumenten der Fernseh- und Programmgeschichte. Im Unterschied zu den Rundfunkarchiven führen Mediatheken und Mediensammlungen keine Kontextdokumentation.

Aufgrund der professionellen Speicherung und Archivierung von Sendungen und Schriftgutüberlieferung weisen sich die Rundfunkarchive diesbezüglich als geeignetere Anlaufstelle aus. Dies gilt allerdings nur für Eigenproduktionen. Produktionsunterlagen zu Auftragsarbeiten, die durch unabhängige Produktionsfirmen ausgeführt wurden, werden in den Rundfunkarchiven nicht aufbewahrt.³² Es gilt aber auch Einschränkungen zu benennen: Immer wieder sind Produktionsakten den Kassationen in den Rundfunkarchiven zum Opfer gefallen. Außerdem gibt es für die archivalische Tiefererschließung einer Sendung in den Rundfunkarchiven bisher keine einheitlichen Standards. Damit liegt die Verzeichnung und Erschließung letztlich im individuellen Ermessen einer jeden Dokumentaristin und Archivarin.

Zusammenfassung und Ausblick

Ich habe meinen Beitrag mit dem Hinweis begonnen, dass die situativ-historische Erfahrung ephemerer Kunst in der Kunstgeschichte und Kunstdokumentation einen blinden Fleck darstellt. Lediglich die künstlerisch

³⁰ Classen/Großmann/Kramp, 2011, S. 137, wie Anm. 21.

³¹ Vgl. »Netzwerk Mediatheken – wo stehen wir? Ein Positionspapier 2010«, URL: www.netzwerk-mediatheken.de/html/zielsetzung/positionspapier.html (zuletzt aufgerufen 29.07.2015).

³² Hier erweist es sich als hilfreich, Namen und Adresse der Produktionsfirma zu notieren, um die entsprechenden Unterlagen dort anzufragen.

intendierte Erfahrung ist bisher in Werkanalysen berücksichtigt worden. Die Medialisierung von Kunst im Fernsehen stellt eine Möglichkeit dar, Zugang zur situativ-historischen Erfahrung ephemerer Kunst zu ermöglichen. Am Beispiel von Bewegtbildinstallationen habe ich vorgeschlagen, die Erfahrung von Installationen durch Fernsehsendungen phänomenologisch als ›medialisierte Erfahrung‹ aufzufassen und als eigenständige Erfahrungsinstanz gegenüber der künstlerisch-intendierten und situativ-leiblichen Erfahrung einer Ausstellung oder Aufführung zu konzeptualisieren.³³

Angesichts der drohenden analogen und digitalen Obsoleszenz von Bewegtbildinstallationen wird der Zugang zur Erfahrung von Bewegtbildinstallationen in Zukunft immer wichtiger. Kopien und Mitschnitte von Fernsehsendungen sowie ihre Kontextdokumentation könnten diesen Zugang ermöglichen. Allerdings erschwert die produktionsorientierte Logik der Fernseharchive, die Sendungen ausfindig zu machen. Außerdem werden die in Zusammenhang mit der Kontextdokumentation stehenden Programmakten bisher in noch nicht allen Landesanstalten dauerhaft archiviert. Der Kunstgeschichte wiederum fehlt es bisher an validen Methoden im Umgang mit audiovisuellen Quellen. Dieser Umstand offenbart, dass sich die kunsthistorische Quellenauswahl als von der eigenen Methodologie und dem Zugang zu Archivalien als abhängig erweist. Kunstgeschichte mit den Rundfunkarchiven zu schreiben würde erstens bedeuten, die Archivalien der Rundfunkarchive in den Quellenbestand der Kunstgeschichte aufzunehmen. Zweitens wird damit der Vorschlag gemacht, dass sich Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker das rundfunkeigene Verfahren der Programmverzeichnung für die Verzeichnung ihrer Quellen zu Eigen machen. Auf diese Weise würden die Quellen eines Kunstwerks gleichsam als eigenständige Artefakte mit einer spezifischen Medialität und Erfahrung verstanden werden. Auf diese Weise ließe sich inhaltlich *und* methodologisch Kunstgeschichte mit den Rundfunkarchiven schreiben.

Bibliografie

- Auslander, Philip: »Reactivation. Performance, Mediatization and the Present Moment«, in: Rachel Zerihan/Janis Jefferies/Maria Chatzichristodoulou (Hgg.): *Interfaces of Performance*, Farnham/Burlington 2009, S. 79–87.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 32003.
- Classen, Christoph/Großmann, Thomas/Kramp, Leif: »Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunküberlieferung und die Initiative ›Audiovisuelles Erbe‹«, in: *Zeithistorische Forschungen*, Jg. 8, H 1 (2011) S. 130–140.
- Donges, Patrick: »Mediatisierung«, in: Günter Bentele/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hgg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Wiesbaden 2013, S. 200b–201b.

³³ Es wäre zu diskutieren, inwieweit dies auch auf andere mediale Quellen wie Fotografien zutrifft.

- Henschel, Dorothee: »Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff«, in: Katharina Klung/Susanne Trenka/Geesa Tuch (Hgg.): *Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Marburg 2011, S. 336–346.
- Hickethier, Knut: »Bildende Kunst in den Massenmedien (Sektionsbericht)«, in: Karl Emert/Evangelische Akademie Loccum (Hgg.): *Loccumer Protokolle, Kunst, Künstler und Massenmedien*, Rehburg-Loccum 1982, S. 41–52.
- Jones, Caitlin/Muller, Lizzie: »David Rokeby, *Very Nervous System* (1983–). Documentary Collection«, 2012, URL: www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2186 (zuletzt aufgerufen 29.07.2015).
- Krämer, Sybille: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies: *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73–94.
- Merleau-Ponty, Maurice: »Die indirekte Sprache« [1969], in: ders./Claude Lefort (Hgg.): *Die Prosa der Welt*, München 1993, S. 69–131.
- »Netzwerk Mediatheken – wo stehen wir? Ein Positionspapier 2010« URL: www.netzwerk-mediatheken.de/html/zielsetzung/positionspapier.html (zuletzt aufgerufen am 29.07.2015).
- Revers, Judith: *Fernsehkunst. Dem zeitgenössischen Fernsehen eine Kunstform* (Dissertation), Wien 2014 (unveröffentlicht).
- »Regelungen über den Zugang für Wissenschaft und Forschung zum Archivgut der öffentlichen Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland und des Deutschen Rundfunkarchivs«, URL: www.ard.de/home/intern/presse/pressearchiv/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Wissenschaftler/900322/index.html (zuletzt aufgerufen 26.06.2015).
- Sarcinelli, Ulrich: (Art.) Mediatisierung, in: Otfried Jarren/Ulrich Sarcinelli/Ulrich Saxer (Hgg.): *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 678b–679a.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.
- Thiele, Jens: *Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik*, Bern/Frankfurt am Main/München 1976.
- Winter, Gundolf/Dobbe, Martina/Schreier, Christoph: »Geschichte der Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland«, in: Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann (Hgg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Das Fernsehen und die Künste*, München 1994, S. 67–135.

Filmografie

- Aktuelle Stunde. Video-Skulptur*, WDR, 26.03.1989, 60:00 Min., Autorin: Monika Schuck, Redaktion: Rolf Bringmann.
- Ausstellung im Essl Museum: Dokumentationsvideo von Marie-Jo Lafontaines »Les larmes d'acier«*, 2012, 7:27 Min., Regie: Julian Tappich, URL: www.youtube.com/watch?v=q3wqh90q4RI (zuletzt aufgerufen 05.08.2015).
- Dreizehn mal documenta*, EinsPlus, 10.09.1987, 55:51 Min., Autor: Thomas Rautenberg (= Folge 2 der Reihe *Die d8 und ihre Themen*).
- Neues Pathos*, SDR, 05.07.1987, 9:43 Min., Autor: Rudij Bergmann, Redaktion: Manfred Naegele (= Folge 3 der Reihe *dreizehn mal documenta*).
- There is a Videocassette in the Soup*, BRT/Belgien, 1983, 64 Min., Autoren: Chris Dercon/Ste-faan Decostere, Produktion: Dienst Kunstzaka.
- Video-Skulptur*, WDR, 16.03.1989, 43:25 Min., Autoren: Ernst Jürgens/Walter Smerling, Redaktion: Knut Fischer, Produktion: Film-Video Produktion Schiebener-Jürgens.
- Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963–1989*, 1989, 56:41 Min., Regie: Ernst Jürgens/Walter Smerling/Kölnischer Kunstverein, Köln 1989.

Disjecta membra. Betrachtungen zum Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln

PETER BEXTE

What happens when an archive collapses? In 2009, the building housing the Historical Archive of the City of Cologne slipped into an excavation pit and was completely ruined. All of a sudden the whole set of relations that makes an archive to what it is was at stake. This article discusses missing consequences, confused reactions, and artistic interventions.

I.

In Köln von Archiven zu sprechen, ohne den Zusammenbruch des Historischen Archivs der Stadt zu erwähnen, ist unmöglich. Mögen auch Jahre vergangen sein, so ist der Schock doch immer noch präsent. Zum Zeitpunkt des Geschehens war der Verfasser dieser Zeilen erst wenige Monate an der Kunsthochschule für Medien Köln tätig. Ich bin an jenem 3. März 2009 die kurze Strecke von der Hochschule zur Severinstraße 222 gelaufen, wo ich die Trümmer des Gebäudes sah, dem U-Bahn-Bauten zum Verhängnis wurden. Zwei junge Menschen sind damals gestorben, sechs- und dreißig Anwohner benachbarter Häuser verloren ihre Wohnungen. Papiere, Pergamente, Fotos, mittelalterliche Siegel, der Nachlass Heinrich Bölls, Zivilstandsregister, Fluxusstücke, kurz: Objekte aller Art aus tausend Jahren lagen zerfetzt in Schutt und Schlamm.

Um 13 Uhr 58 neigt sich der Magazintrakt des Gebäudes nach vorn. Durch einen plötzlichen Wassereinbruch in der benachbarten U-Bahn-Baugrube der geplanten Nord-Süd-Bahn wird der Grund des Stadtarchivs unterspült. Das Gebäude sackt in den Krater, der dem Archiv den Boden entzieht.¹

Das Archiv ist bodenlos geworden. Die Szene hat sich meiner Erinnerung unvergesslich eingebrannt. Wie Hamlet vor Yoricks Schädel hat man vor diesem Ort gestanden. Nackte Schädelstätte des Geistes, in der alles aus der Tiefe in die Ausdehnung geholt war, um zu bloßem Material zu werden. Mit Schaufeln wurde aus dem Schlamm gewühlt, was gestern noch als mögliches Objekt akribischer Betrachtung mit weißen Handschuhen

¹ Gunther Geltinger: »Der Riss im Urvertrauen«, in: *Zeit Online*, 28.05.2015, URL: www.zeit.de/freitext/2015/05/28/koeln-stadtarchiv-einsturz-geltinger/ (zuletzt aufgerufen 05.10.2015).



1



2

Alle Abbildungen der Fotostrecke aus: Reinhard Matz: *24 Sätze zu 8 Minuten*, 2012, Texttafeln an der Einsturzstelle des Historischen Archivs der Stadt Köln und Fotos © Reinhard Matz/ArchivKomplex (vgl. S. 223f.).



3



4



5

angefasst worden wäre. Wahrlich, dies war ein Entbergen anderer Art, als Heideggerianer es dem Archiv nachgesagt haben. Nicht von ungefähr bewegte man sich im Urbild von Indifferenz, im Schlamm.² Tatsächlich waren im Zusammenbruch all jene Differenzen getilgt, die ein Archiv ausmachen. Die fundamentale Unterscheidung von innen und außen war im Zerfall der Mauern aufgelöst. Auch das System interner Referenzen, durch das ein Ding allererst zum archivarisches Dokument wird, war getilgt. Denn auch die Findbücher und Kataloge, Regale und Kästen lagen im Durcheinander mit all dem, was man durch sie hatte finden sollen.

Die Szene gemahnte an jenes Wort, mit dem Franz Werfel ein Grundgefühl der Moderne aussprach: Dass alles unverbundbar auf dem Haufen liege.³ Der Haufen als Bild chaotischer Ansammlung ist das Gegenbild zu allen Ordnungen des Wissens, die man jemals vom Archiv erwartet hat.

2 Traditionsbildend ausgesprochen bei Ovid in den Eingangsversen seiner *Metamorphosen*, wo er vom Anfang der Welt spricht: »quem dixere Chaos: rudis indigestaque moles« (»Chaos ward es benannt: eine rohe gestaltlose Masse«). Ovid: *Metamorphosen*, lat./dt., hg. von Erich Rösch, München 1992, S. 6–7. Im Proömium erhebt Ovid den Anspruch, einen ununterbrochenen Erzählfaden von diesem Anfang der Welt bis in die Gegenwart zu spinnen: »perpetuum carmen«. Es ist eine der großen Gedächtnismetaphern.

3 »Alles liegt unverbundbar auf dem Haufen.« Franz Werfel: »Aphorismus zu diesem Jahr«, in: Franz Pfemfert (Hg.): *Die Aktion*, Jg. 4, Nr. 48/49 (05.12.1914) Sp. 902–905, hier Sp. 903.



6

Seine räumliche Ordnung schien diesen Anspruch bereits zu verkörpern: Regale und Mappen in einem Adressraum, wo alles seine festen Koordinaten haben sollte, um mit sicherem Griff hervorgezogen zu werden. Wer je in einem Archiv gearbeitet hat, weiß, dass dem nicht immer so ist. Die kulturellen Erwartungen aber zielen darauf, denn das archivarische Magazin gilt (nach Harald Weinrich) als Grundtypus von kulturellem Gedächtnis.⁴ In einem idealen Magazin wäre die Zeit kristallisiert und auf Ewigkeit eingestellt: ein zeitloses Raumgefüge mit festen Strukturen. Im Zusammenbruch des Archives jedoch lagen all diese Erwartungen gleichsam nackt vor Augen, will sagen: auf dem Haufen.

Ruinen verweisen auf Endlichkeit. Das Ereignis kann daher als eine Form radikaler Verzeitlichung verstanden werden. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass Aleida Assmann die oben skizzierten Raumvorstellungen um zeitliche Metaphern des Gedächtnisses erweitert hat. Sie spricht vom Erwachen und Erwecken als kulturell bedeutsamen Bildern für Erinnerung.⁵ In der Tat ist der Einsturz des Stadtarchivs für

4 Harald Weinrich: »Typen der Gedächtnismetaphorik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 9 (1964) S. 23–26.

5 Aleida Assmann: »Zur Metaphorik der Erinnerung«, in: dies./Dietrich Harth (Hgg.): *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main 1991, S. 13–35.



7

viele Kölner ein Erweckungserlebnis geworden. Im Durchgang durch die Katastrophe erinnert man sich anders.

Verzeitlichung hat sich in Köln auf vielfache Weise bemerkbar gemacht. So ist die Arbeit in den Restaurierungswerkstätten als Wettlauf mit der Zeit beschrieben worden. Diesen Wettlauf wird man nicht umfassend gewinnen können, manches wird verfallen sein, und nicht jedes Objekt wird wiederhergestellt werden können. Aber selbst wenn dies gelingen sollte (was unmöglich ist), so würde das Archivmaterial dennoch nicht als es selbst zurückkehren, sondern in verdoppelter Gestalt. Im Zusammenhang der Wiederaufarbeitung nämlich wird möglichst alles digitalisiert. Dies entspricht dem Zug der Zeit, insofern alle gegenwärtigen Debatten in diese Richtung weisen.⁶ Der Ausdruck ›Zug der Zeit‹ hat darüber hinaus einen wörtlichen Sinn, denn digitale Medien brauchen Rechenzeit und ihre Datenträger haben eine schwindelerregend kurze Lebenszeit. Sie sind von Anfang an auf Endlichkeit eingestellt, und dieser Zug der Zeit löst einen Zugzwang nach dem anderen aus. Im Einsturz des Kölner Stadtarchivs wurde der Übergang von den räumlichen zu den zeitlichen Gedächtnisvorstellungen in seiner schroffsten Form vollzogen.

⁶ Vgl. Paul Klimpel/Ellen Euler (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2014. Als Epub lesbar unter der URL: <http://irights-media.de/webbooks/dervergangenheiteinezukunft/> (zuletzt aufgerufen 11.11.2015).



8

II.

Am Ort des Geschehens selbst ist eine kulturelle Umbesetzung spürbar. Die Gedächtnisfunktion des Archivs wurde gleichsam von innen nach außen geschlagen und machte das bodenlose Grundstück zu einem Lieu de mémoire. Bis heute (November 2015) werden Blumen am Zaun abgelegt, es kommen Schulgruppen hierher; Touristen fragen nach dem Weg usw. Dabei wird in aller Regel nicht allein das verschwundene Archiv erinnert, sondern noch etwas Weiteres: die Zerstörung Kölns im letzten Weltkrieg. Dem Blick, der auf die Einsturzstelle fiel, stellt die Stadt verwandelt sich dar. Ihr Trümmerhaftes und nur mühsam wieder Aufgebautes tritt erneut in Erscheinung. Köln ist eine Nachkriegsstadt im mehrfachen Sinn des Wortes ›nach‹: nach römisch-militärischen Vorbildern als Kolonie gegründet; nach Napoleonischen Kriegen mit Hausnummern versehen (›4711‹) und durch Uniformen geprägt, die alljährlich in karnevalistischen Prinzensgarden wiederkehren; nach dem Zweiten Weltkrieg aus fast kompletter Zerstörung mit ärmlichen Mitteln wieder aufgebaut. Die erstaunliche Vielzahl von Außenwänden mit Badekacheln hat etwas von der Atmosphäre jener 1950er Jahre, in denen man von ›Persilscheinen‹ sprach. Wer im Durchwandern der



9



10



11



12



13

Kölner Straßen ihre Zeitschichten zu lesen wüsste, dem könnte die gesamte Stadt als ein Archiv ihrer selbst erscheinen: Stadtarchiv im genauesten Sinn des Wortes. Die französischen Surrealisten (und in ihrem Gefolge Walter Benjamin) haben einiges dieser Art an der Stadt Paris erprobt, und vielleicht ist Surrealismus nichts anderes als eben dies: In der eigenen Stadt zu leben, als ob sie ein unbewusstes Archiv sei (unter Einschluss von Häusern wie der Bibliothèque nationale, wohlgemerkt). Man ahnt vielleicht noch immer nicht deutlich genug, welcher Surrealismus auf eine Menschheit zukommt, die sich in dem Archiv namens Internet als einem Environment einrichten will. – Gedanken dieser Art wurden vor der Kölner Einsturzstelle wach.

III.

Eine Vielzahl von Initiativen ist in Köln darum bemüht, die Erinnerung an den Einsturz wachzuhalten (u. a. Dorothee Joachim und die Gruppe Archiv-Komplex, Reinhard Matz, Eva Olthof, Mischa Kuball usw., dazu später mehr). Von offizieller Seite aber ist wenig geschehen. Die unmittelbaren Reaktionen von durchweg männlichen Lokalpolitikern und Firmenvertretern hatten einen anderen, seltsam fühllosen Charakter, und dies war eine weitere Irritation. Niemand fühlte sich verantwortlich oder wollte auch nur



14

die Bauaufsicht gehabt haben.⁷ Was sich auf dieser Ebene zeigte, war ein wirrer Knoten aus verkehrspolitischen Phantasmen, Inkompetenz, Klüngel und dummdreister Verantwortungslosigkeit. Noch der Katalog einer Berliner Solidaritätsausstellung wurde seitens der Stadt Köln torpediert, um kritische Töne zu verhindern. Die Ausstellung *Köln in Berlin – Nach dem Einsturz: Das Historische Archiv* wurde am 5. März 2010 im Berliner Martin-Gropius-Bau eröffnet; der Druck des Ausstellungskatalogs aber ist vom Kulturdezernenten der Stadt Köln verhindert worden. Als Reaktion darauf hat der Verlag Walther König die schon versammelten Texte ins Internet gestellt, und zwar mitsamt einem Vorwort, das aus dem erstaunlichen Briefwechsel zwischen Verlag und Kulturdezernat zitiert.⁸

⁷ Anja Albert, Anne Meyer und Bernd Wilberg haben zum sechsten Jahrestag des Ereignisses eine ernüchternde Bilanz zusammengestellt: Anja Albert/Anne Meyer/Bernd Wilberg: »Naturereignis eher unwahrscheinlich«. Am 3. März 2009 stürzte das historische Archiv ein. Zwei Menschen starben, die Archivalien versanken in der Baugrube. Sechs Fragen, sechs Antworten zum sechsten Jahrestag«, in: *Stadtrevue*, H 3, März 2015, URL: www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/7031-naturereignis-eher-unwahrscheinlich/ (zuletzt aufgerufen 10.10.2015).

⁸ Walther König (Hg.): *Standpunkte. Kölner Persönlichkeiten zum Einsturz des historischen Archivs der Stadt Köln*, Köln 2010. Texte von Konrad Adenauer, Mary Bauermeister, Jürgen Becker, Karin Beier, Alfred Bielek, Siegfried Gohr, Helmut Heinen, Günter Herzog, Friedrich Wolfram Heubach, Dietmar Jacobs & Jürgen Becker, Navid Kermani, Stefan Kraus, Alfred Neven DuMont, Christopher Freiherr von Oppenheim, Frank Schätzing,



15

Bis auf den heutigen Tag (November 2015) gilt die Frage nach den Gründen des Einsturzes offiziell als ungelöste Frage. Nicht von ungefähr gähnt eine peinliche Leerstelle, wo einstmal das Gebäude stand, eine wässrige Grube, in der die Staatsanwaltschaft nach Indizien sucht. Das Unternehmen gleicht einer archäologischen Ausgrabung, nun allerdings in einem anderen Sinn als kulturwissenschaftliche Theorien es gemeint hatten, die im Anschluss an Michel Foucault Archäologie und Archivologie zu verbinden suchten. Vielmehr dämmerte eine völlig andere Unterscheidung auf, die einem Jacob Taubes stets wichtig gewesen ist: die Unterscheidung von Archäologie und Eschatologie.⁹

Fritz Schaumann, Ulrich S. Soénus, Martin Stankowski, Dieter Wellershoff, Jürgen Wilhelm. – Das PDF wurde zwischenzeitlich seitens des Verlags Walther König aus dem Internet genommen. Wir danken dem Verlag für die freundliche Erlaubnis, dieses historische Dokument auf die Website der KHM stellen zu dürfen: URL: <http://wissenschaft.khm.de/forschung/forschungsprojekt-grenzen-der-archiv/grenzen-der-archiv/materialien/> (zuletzt aufgerufen 05.01.2016).

⁹ Jacob Taubes: *Abendländische Eschatologie* [1947], Berlin 2010. Vgl. hierzu Aleida Assmann 1992, S. 22–25, wie Anm. 5.



16

IV.

Wer im Herbst 2015 die Adresse *Severinstr. 222* im Internet unter Google Street View eingibt, sieht ein Gespenst auf dem Bildschirm: eine seltsame Mischung von Parkhaus und sozialistischem Kulturpalast. Es handelt sich um ein Foto vom August 2008, auf dem das Archivgebäude in voller Breite zu erkennen ist. Dabei wird eines deutlich: Man schaut bei Google Street View gar nicht in den Raum, sondern in die Zeit. Es wäre allerdings verfehlt zu meinen, Google Street View würde damit die Geschichte einer Straße vor Augen führen, handelt es sich doch allein um Schichtungen disparater Bilder. Dort zeigt sich Ungleichzeitiges, eine seltsam surreale Mischung, die von Wiedergängern aus dem Totenreich durchzogen wird. (Die kokette Frage, ob Google Street View eben deshalb ein Archiv zu nennen wäre, will ich nicht weiter verfolgen.) Bleiben wir zunächst bei jenem Foto, dem kein externer Referent mehr entspricht. Man kann in das Bild hineinzoomen und die Fassade abtasten. Man kann die Materialien zu dem fatalen U-Bahn-Bau betrachten, die unten auf der Straße liegen. Auch kann man das Panoramabild um 180 Grad drehen, um das gegenüber gelegene Friedrich-Wilhelm-Gymnasium anzuschauen. Über seinem Eingang schwebte eine Statue des Ikarus mit weit ausgebreiteten Flügeln.



17

Der griechischen Sage nach hatte Ikarus mit seinem Vater Daedalus ein Labyrinth gebaut, aus dem sie mit angeklebten Flügelfedern entflohen. Dabei habe Ikarus sich mit seinen Flügeln zu hoch hinaufgewagt, so dass die Sonne den Klebstoff schmelzen ließ und er in die Tiefe stürzte.¹⁰ Die humanistische Warnung vor Überheblichkeit, die darin steckte, galt allen, die vorübergingen. In der Kölner Verkehrsplanung scheint man sie nicht verstanden zu haben. Darum hat Günter Otten sie nach dem 3. März 2009 mit eindringlicher Stimme erneuert und auf den Sturz des Archivs bezogen:

Der Ikarus ist weg. Über fünf Jahrzehnte hat er seine Arme ausgebreitet über dem Eingang des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums. Eine überschlanke Gestalt zwischen den riesigen Flügeln, die ihm die Freiheit erobern sollten und doch in den Untergang leiteten.¹¹

Der Autor hat ein Buch zum Einsturz publiziert, das nicht nur eine Vielzahl von Fotografien des Unglücksortes enthält, sondern auch eine barocke

¹⁰ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, 1992, S. 285–287, wie Anm. 2.

¹¹ Vgl. Günter Otten: *Der Einsturz. Wie das historische Archiv der Stadt Köln verschwand*, Köln 2010, S. 138–139. Mittlerweile wurde die Schule wiederhergestellt und auch der Ikarus erneut angebracht. Im Oktober 2015 haben Scherzbolde ihm schwarz-gelbe Ringelsocken angezogen. Eine Kurzbefragung unter zufällig vorbeikommenden Passanten ergab, dass die meisten sich an die Biene Maja erinnert fühlten. Ikarus als Biene Maja über der Einsturzgrube des Archivs – eine wahrhaft kölsche Konstellation!



18

Darstellung des Ikarus-Sturzes von Hendrick Goltzius aus dem Jahr 1588. In einer kreisrunden Bildfläche mit lateinischer Umschrift sieht man schräg von der Seite einen nackten Körper in Rückenlage und im freien Fall. Die Engführung der Bildformate Kupferstich und Fotografie in Ottens Buch ist schlagend. Sie gibt den Fotos etwas Allegorisches und dem beigefügten Kupferstich einen erstaunlich emotionalen Realismus. Unter der Wirkung des Schocks erwachen die alten Bilder und dämmert ein Bildgedächtnis auf, das vergessen schien.

V.

Die formale Struktur eines Archivs kann beliebige Gegenstände erfassen, bearbeiten und transformieren. Auch der futuristische Aufruf, sämtliche Hinterlassenschaften der Vergangenheit zu vernichten, ist irgendwann ein zeithistorisches Dokument, das gern aufbewahrt und vorgezeigt wird. Gleiches gilt für Fluxus-Aktionen, mit denen man um 1970 noch Skandal machen konnte. Ein paar Jahre später kehrten all diese Dinge in den Kulturbetrieb zurück, samt Archivnummer und Leihvertrag. Die Feedback-Schleife durchs Archiv hat sie in Dokumente verwandelt.

Mit eben solchen Dokumenten hat der Künstler Marcel Odenbach 2007 im Kölnischen Kunstverein eine Ausstellung kuratiert. Sie hieß



19

happening & fluxus und reflektierte die gleichnamige legendäre Show im Kölnerischen Kunstverein 1970. Auf Bitten der Stadt Köln ließ Odenbach sich später dazu überreden, seine eigenen Sammlungen dem Stadtarchiv anzuvertrauen. Kurz darauf war alles weg. Die *Süddeutsche Zeitung* nahm dies zum Anlass für ein Interview mit Marcel Odenbach; es wurde wenige Tage nach dem Einsturz geführt:

Odenbach: Auch meine Familie, aus der fünf Architekten stammen, hat unsere Unterlagen dem Stadtarchiv anvertraut. Mein Urgroßvater war Stadtverordneter, er hat in der Stadt Klöster und Kirchen gebaut, war auch Architekt der jüdischen Gemeinde. Mein Großvater Hein Nöcker hat in den zwanziger und dreißiger Jahren hier Bauten der neuen Sachlichkeit entworfen – nur durch einen Zufall haben die Pläne, Akten, Dokumentationen der Architektur und vor allem Fotografien – unter anderem aus dem Studio Schmölz – die Kriegszeit überlebt. Vor fünf Monaten haben wir uns dann auf Bitten der Stadt dazu entschlossen, das Material herzugeben. Gerade in Köln, wo der Krieg so viel zerstört hat, war es doch immer ein Wunder, dass so viel Papier überlebt hatte. Die Bauten waren schon weg, jetzt ist das Papier auch fort.

SZ: Was werfen Sie der Stadt vor?

Odenbach: Köln hat genug gelitten unter unüberlegten Aktionen der Stadtverwaltung. Das Unglück war kein Zufall, es gab Hinweise. Seit Monaten sind Risse im Gebäude dokumentiert. Es ist wie in einem drittklassigen Horrorfilm: die Stadt wird in ihre Bautätigkeit eingesogen [...]. Der U-Bahn-Bau hat schon die ganze Struktur des Severins-Viertels zerstört, ein Kirchturm kippte, in St.



20

Maria im Kapitol ist die Decke abgestürzt. Der Boden ist sandig, durchlöchert von seiner Geschichte, von Resten römischer und mittelalterlicher Gebäude. Die U-Bahn-Strecke verläuft auch unter der Philharmonie und dem Dom. Aber die Stadt hat bewusst nicht hingeguckt. Jetzt müssen sich Leute verantworten. Das ist keine Naturkatastrophe und kein Kollateralschaden.

SZ: Handelt denn die Stadt nicht?

Odenbach: OB Schramma sagt, wir müssen alles tun, damit das nicht noch einmal passiert. Das geht ja gar nicht: weil es so ein Archiv nicht mehr gibt.¹²

VI.

Köln hat einen Archiv-Komplex. Mit großer Treffsicherheit hat eine Initiative von Künstlerinnen und Künstlern dieses Wort als Namen gewählt. Die Gruppe ArchivKomplex um Dorothee Joachim u. a. hat sich zweierlei vorgenommen: 1) Informationen über die Ursachen, Folgen und Begleitumstände des damaligen Ereignisses zu sammeln; 2) durch temporäre Aktionen und künstlerische Interventionen das Bewusstsein zu schärfen.¹³

¹² Marcel Odenbach: »Das war kein Zufall. Künstler Marcel Odenbach über die Verantwortungslosigkeit in Köln« (Interview: Catrin Lorch), in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.03.2009.

¹³ ArchivKomplex, URL: www.archivkomplex.de/index.php/selbstverstaendnis (zuletzt aufgerufen 07.10.2015).



Der Künstler Reinhard Matz zählt zu den Mitgliedern dieser Gruppe. 2012 hat er vierundzwanzig Texttafeln angefertigt, die in kurzen trockenen Sätzen eine Chronologie der Ereignisse geben. Er hat sie der Reihe nach am Bauzaun der Einsturzstelle befestigt und in Fotos festgehalten, die neben diesem Text zu sehen sind. Die Serie hat den Titel *24 Sätze zu 8 Minuten*, wobei die Angabe ›8 Minuten‹ auf den lächerlich geringen Zeitgewinn hinweist, den sich die Kölner Verkehrsbetriebe von dem fatalen U-Bahn-Bau erhofften. Es steckt etwas Prinzipielles darin, das viel über den Zustand der heutigen Gesellschaft aussagt: ein Triumph der Zeit über den Raum. Für acht Minuten Zeitgewinn werden städtische Strukturen und ganze Gebäude geopfert. Genau dies ist das Thema der Arbeit von Reinhard Matz. Man mag es bedenken, während man den Kreuzweg seiner künstlerischen Intervention Station für Station durchläuft, den Blick abwechselnd auf das Textschild vorn und auf die Einsturzstelle im Hintergrund gerichtet. Die Texttafeln verstellen und eröffnen den Blick zugleich. Aus diesem Paradox wächst ihnen Kraft zu. Sie fordern die Vorübergehenden dazu auf, stehenzubleiben. Bezeichnenderweise ist genau dies zum Problem geworden: das Stehenbleiben (als Gegenteil eines vermeintlichen Zeitgewinns). Dass Passanten stehenblieben, nahm die Stadt zum Anlass, diese Tafeln zu entfernen. Reinhard Matz' Arbeit hat daher



22

ein wechselhaftes Schicksal erfahren. Mittlerweile gibt es vier Fassungen; wir zeigen die dritte. Der Künstler schrieb dazu:

Die Arbeit entstand Anfang 2012 im Zusammenhang der Gründungsphase der Initiative ArchivKomplex und wurde zum 3. Jahrestag des Archiveinsturzes als erste Information am Ort des Geschehens an den Bauzaun entlang der Severinstraße gehängt. Das war die ideale Platzierung: 24 Tafeln auf 24 Bauzaunelementen, beginnend am Waidmarkt, endend an der Baustellenzufahrt, einzeln mit Abstand im Vorbeigehen zu lesen. Knapp drei Wochen nach Hängung wurden die Tafeln von unbekannt entfernt und der aufsichtführenden Feuerwehr übergeben. Aufgrund intensiver Recherchen beider Lokalzeitungen konnte ich die erste, noch anonyme Fassung dort abholen. Nach den Zeitungsberichten über die Entfernung war die Stadtverwaltung laut Kölner Stadtanzeiger vom 28.3.2012 »für die Wiederherstellung der Ausgangslage«, hatte die Arbeitsgemeinschaft der Baufirmen »keine Einwände« und die Kölner Verkehrsbetriebe »keine Bedenken«, so dass die Arbeit am 5.4.2012, nunmehr in einer mit Titel und »© Reinhard Matz/Archivkomplex« gekennzeichneten zweiten Fassung, mit Medienbegleitung re-installiert werden konnte. Nachdem die KVB [Kölner Verkehrsbetriebe] in Zusammenarbeit mit Stadtverwaltung und Archiv im Herbst des Jahres offizielle Informationstafeln erstellt und im Süden und Norden ebenfalls an den Bauzaun gehängt hatte, wurde das Argument der Verkehrsgefährdung wieder virulent, das die Abhängung im März motiviert hatte, weil sich »Menschentrauben« vor den Tafeln bilden würden, so dass Passanten auf die befahrene Straße zu treten hätten. Der Einwand wurde ArchivKomplex-intern diskutiert, und es überwog die Vorstellung, dass ich im Falle irgendeines Unfalls an der Stelle vermutlich



23

zur Rechenschaft gezogen würde, was ich mir ersparen sollte. So kam es am 1.2.2013 wieder mit Medienbegleitung und »unter strengsten Sicherheitsvorkehrungen (Helm und Warnwesten)« (Bildzeitung am Tag danach) zur Umhängung Richtung Georgsplatz. Aus Platzgründen musste ich die 24 Tafeln dort leider sehr viel enger hängen. Und sie sind nur auf der Straße stehend zu lesen, die dort keinen Bürgersteig hat, dafür aber hängen sie direkt gegenüber den städtischen Tafeln, die auch nur von der Straße aus zu lesen waren.¹⁴

Das Erscheinungsbild des Einsturzortes ist von diversen Schriften übersät. Neben Gedenktafeln und Verbotsschildern liest man die Namen von Baufirmen, entziffert Nummern an Kabelstümpfen und entdeckt zwei Friedhofslichter für die beiden jungen Männer, die hier starben. Es ist ein seltsames Reich der Zeichen. Reinhard Matz hat es mit seinen Installationen befragt. Reem Akl hat es für das Cover unseres Buches fotografiert.

¹⁴ Der Künstler Reinhard Matz in einer Email an den Verfasser am 08.09.2015.



24

Bibliografie

- Albert, Anja/Meyer, Anne/Wilberg, Bernd: »Naturereignis eher unwahrscheinlich«. Am 3. März 2009 stürzte das historische Archiv ein. Zwei Menschen starben, die Archivalien versanken in der Baugrube. Sechs Fragen, sechs Antworten zum sechsten Jahrestag«, in: *Stadtrevue*, H 3, März 2015, URL: www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/7031-naturereignis-eher-unwahrscheinlich/ (zuletzt aufgerufen 10.10.2015).
- Assmann, Aleida: »Zur Metaphorik der Erinnerung«, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hgg.): *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main 1991, S. 13–35.
- Geltinger, Gunther: »Der Riss im Urvertrauen«, in: *Zeit Online*, 28.05.2015, URL: <https://blog.zeit.de/freitext/2015/05/28/koeln-stadtarchiv-einsturz-geltinger/> (zuletzt aufgerufen 07.04.2020).
- Klimpel, Paul/Euler, Ellen (Hgg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2014.
- König, Walther (Hg.): *Standpunkte. Kölner Persönlichkeiten zum Einsturz des historischen Archivs der Stadt Köln*, Köln 2010. (Das PDF wurde zwischenzeitlich seitens des Verlags Walther König aus dem Internet genommen. Wir danken dem Verlag für die freundliche Erlaubnis, dieses historische Dokument auf die Website der KHM stellen zu dürfen. URL: www.khm.de/forschung/forschungsprojekt-grenzen-der-archivmaterialien/, zuletzt aufgerufen 05.01.2016.)
- Kuball, Mischa/Weidemüller, Melanie: »Das dreckige Dutzend. Mischa Kuball stiftet Edition für ArchivKomplex«. Interview mit dem Künstler in: *Stadtrevue*, H 3, März 2015, URL: <http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/7020-das-dreckige-dutzend/> (zuletzt aufgerufen 10.10.2015).
- Odenbach, Marcel: »Das war kein Zufall. Künstler Marcel Odenbach über die Verantwortungslosigkeit in Köln« (Interview: Catrin Lorch), in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.03.2009.

Otten, Günter: *Der Einsturz. Wie das historische Archiv der Stadt Köln verschwand*, Köln 2010.
Ovid: *Metamorphosen*, lat./dt., übers. und hg. von Erich Rösch, München 1992.

Taubes, Jacob: *Abendländische Eschatologie* [1947], Berlin 2010.

Weinrich, Harald: »Typen der Gedächtnismetaphorik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 9 (1964) S. 23–26.

Werfel, Franz: »Aphorismus zu diesem Jahr«, in Franz Pfemfert (Hg.): *Die Aktion*, Jg. 4, Nr. 48/49 (05.12.1914) Sp. 902–905.

Internetadressen zum Thema:

ArchivKomplex (Dorothee Joachim u. a.), URL: www.archivkomplex.de/ (zuletzt aufgerufen 10.10.2015).

Archive Resonance – ein Archiv der Erinnerungen (von Eva Olthoff), URL: www.archive-resonance.net (zuletzt aufgerufen 10.10.2015).

Das Digitale Historische Archiv der Stadt Köln (Dr. Bettina Schmidt-Czaia), URL: historisches-archivkoeln.de/ (zuletzt aufgerufen 10.10.2015).

Abbildungsnachweise

REEM AKL

Abb. 1, Seite 28: *Political Prisoner E.S., ca. 1937–1939, portfolio 44a: Political prisoners*, reproduzierte Seite aus: National Portrait Gallery: *August Sander. »In photography there are no unexplained shadows!«*, London 1997, S. 185, Fotografie: Reem Akl.

Abb. 2, Seite 29: *Political Prisoners*, reproduzierte Seite aus: Susanne Lange/Gabrielle Conrath-Scholl (Hgg.): *August Sander: Hommes du XX^e siècle, Analyse de l'œuvre*, Paris 2001, S. 172, Reproduktion: Reem Akl.

Abb. 3, Seite 32: August Sander: *Political Prisoner*, 1943, Screenshot der TATE-Webseite, URL: www.tate.org.uk/art/artworks/sander-political-prisoner-al00113 (zuletzt aufgerufen 15.08.2015), Screenshot: Reem Akl.

Abb. 4, Seite 33: August Sander: *Political Prisoner*, 1943, Screenshot der TATE-Webseite, URL: www.tate.org.uk/art/artworks/sander-political-prisoner-al00114 (zuletzt aufgerufen 15.08.2015), Screenshot: Reem Akl.

Abb. 5, Seite 34: Identifikationsdokument und Fotografien der Akte politischer Häftlinge in Siegburg (Wilhelm Pertz), Gerichte Rep.0173, Courtesy: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland.

Abb. 6, Seite 35: Reem Akl: *a decent picture*, Installationsansicht (Detail), Matjö – Raum für Kunst, Kulturwerk des BBK Köln, Köln 2014, © Reem Akl.

VALESKA BÜHRER

Abb. 1, Seite 48: Unbekannt: *»Photo-surprise« on a sidewalk in Beirut*, Silbergelatineabzug, 15.12.1946, Beirut/Lebanon, Maße 8,4 × 5,2 cm. Nawaf Salam Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 2, Seite 50: Hashem el Madani: *Untitled*, Silbergelatinenegativ auf Film, undatiert, Saida/Lebanon, Maße 6 × 6 cm. Hashem el Madani Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 3, Seite 51: Hashem el Madani: *Abed and a friend, Rajab Arna'out. Madani's parents' home, the studio*, 1948–1953, Saida/Lebanon, Silbergelatinenegativ auf Film, Maße 2,4 × 3,6 cm. Hashem el Madani Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 4, Seite 51: Hashem el Madani: *Bashasha (left) and a friend*, 1955–1959, Saida/Lebanon, Silbergelatinenegativ auf Film, Maße 2,4 × 3,6 cm. Hashem el Madani Collection. Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut.

LOTTE ARNDT

Abb. 1, Seite 61: (Von links nach rechts) Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, circa 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 36,5 × 67,5 cm, Royal Library of Brussels. Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 75 × 169 cm, Royal Library of Belgium. Tshela-tenduo: *Untitled*, 1931, Aquarell und Tinte auf

Papier, 38 × 74 cm, Royal Library of Brussels. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

Abb. 2, Seite 62: (Von links nach rechts) Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 37,5 × 74 cm, Royal Library of Belgium. Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 38 × 67 cm, Royal Library of Belgium. Je thelatendu: *Untitled*, ca. 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 21,5 × 66,5 cm, Royal Library of Belgium. Thela Tendu aka Djilatendo: *Untitled*, circa 1930, Aquarell und Tinte auf Papier, 149,5 × 251 cm, Royal Library of Belgium. Im Vordergrund: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Negation of the Inverted Figure of the Same*, 2014, Bodenskulptur, Melamine auf MDF, 714 × 1245 cm. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

Abb. 3, Seite 65: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe und Muriel Gerhart: *Monades Nomades*, 2014, Melamine auf MDF, Stahlstruktur, 120 × 120 × 210,6 cm, gefaltete Papierskulpturen auf der Grundlage von Archivbildern der Paul Klee Ausstellung 1967 in der Kunsthalle Basel, jede ca. 25 × 25 cm. Unbekannt: *Mbwoonitwool*, Königreich Kuba, 19. Jahrhundert oder früher, 6 Objekte aus geschnitztem Tukula-Holz, Sammlung Pierre Loos, Brüssel. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

Abb. 4, Seite 67: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Triadic Interposition*, 2013, Pinienholz und Melamine auf MDF, 10 Teile à 260 × 200 × 8 cm (Ausschnitt). Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Thela Tendu: *Patterns for (Re)cognition*, Kunsthalle Basel, 13.02.–25.05.2015. Fotografie: Philipp Hänger. © Kunsthalle Basel.

Abb. 5, Seite 68: Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (Re)cognition*, KIOSK Gent, 28.09. bis 17.11.2013 (Ausschnitt). Details: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Triadic Interposition*, 2013, Pinienholz und Melamine auf MDF, 10 Teile à 260 × 200 × 8 cm (Ausschnitt). Links: Robert Maistriaux: *Le niveau mental des noirs*, 1953, 16-mm-Farbfilm, ohne Ton, 2 Min., Loop. Courtesy Vincent Meessen, Royal Museum for Central Africa, Tervuren/Belgien. Fotografie: Tom Callemin. © KIOSK Gent.

Abb. 6, Seite 71: Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Pierre Huyghebaert: *Autopoietic Renaming (Machinic Transcript)*, 2013, 42 Filzstiftzeichnungen auf Karton, 63 × 80 cm. Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (Re)cognition*, KIOSK Gent, 28.09.–17.11.2013. Fotografie: Tom Callemin. © KIOSK Gent.

Abb. 7, Seite 73: Ausstellungsansicht: Vincent Meessen/Tshyela Ntendu: *Patterns for (Re)cognition*, KIOSK Gent, 28.09.–17.11.2013 (Ausschnitt). Vincent Meessen in Zusammenarbeit mit Kris Kimpe: *Triadic Interposition*, 2013, Pinienholz und Melamine auf MDF, 10 Teile à 260 × 200 × 8 cm (Ausschnitt), Trägerstruktur 98 × 153 × 4,4 cm. Fotografie: Tom Callemin. © KIOSK Gent.

RENATE WÖHRER

Abb. 1, Seite 83: F. Argyles: *Half-timbered House, Smarden, Kent*, 1911, Photographic Record and Survey of Kent. Bildnachweis: Elizabeth Edwards: »Unblushing Realism and the Threat of the Pictorial: Photographic Survey and the Production of Evidence 1885–1918«, in: *History of Photography*, Jg. 33, H 1 (2009) S. 3–17,

hier S. 14. Courtesy: Maidstone Museum and Bentrif Art Gallery (accession number MPMR-SMARDEN-015).

Abb. 2, Seite 86: Walker Evans: *Bethlehem Graveyard and Steel Mill, Pennsylvania*, 1935. Courtesy Library of Congress, Washington DC, LC-USF342-001167-A, <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998018003/PP/> (zuletzt aufgerufen 24.11.2015)

SUSANNE FOELLMER

Abb. 1, Seite 100: Boris Charmatz: *50 years of dance*, 2010, mit: Thomas Caley/Ashley Chen/Foofwa d'Imobilité/Banu Ogan/Valda Setterfield/Gus Solomons Jr./Cheryl Therrien, Foto: Sandro E. E. Zanzinger.

Abb. 2, Seite 104: Martin Nachbar: *Urheben Aufheben*, 2008, Foto: Susanne Beyer.

LISA BOSBACH/CORINNA KÜHN/BORIS NIESLONY

Abb. 1, Seite 113: *Die Schwarze Lade* – Aufnahmen des Archivs in der Kyllburgerstraße 16, Köln. Fotografie und Copyright: Boris Nieslony.

Abb. 2, Seite 115: *Die Schwarze Lade* – Aufnahmen des Archivs in der Kyllburgerstraße 16, Köln. Fotografie und Copyright: Boris Nieslony.

Abb. 3, Seite 117: *Die Schwarze Lade* – Aufnahmen des Archivs in der Kyllburgerstraße 16, Köln. Fotografie und Copyright: Boris Nieslony.

Abb. 4, Seite 119: *Die Schwarze Lade*, Ausstellungsansicht (Ausschnitt): Ausstellung im Rahmen der einwöchigen Präsentation von *Black Market International* mit Auftritten, Experimenten, Netzwerktreffen, Präsentation der Schwarzen Lade und Workshops, 15.11.–21.11.1998, OK Offenes Kulturhaus, Linz. Fotografie und Copyright: OK Offenes Kulturhaus, Linz.

FRIEDRICH BALKE

Abb. 1, Seite 131: Robert Walser: *Der Spaziergang*, Frauenfeld/Leipzig 1917. Einbandzeichnung von Otto Bamberger, in: Peter Hamm/Elio Fröhlich: *Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main 1980, S. 165.

Abb. 2, Seite 133: Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

Abb. 3, Seite 134: Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

Abb. 4, Seite 136: Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

Abb. 5, Seite 140: Filmstill aus *All This Can Happen*, UK 2012, 50 Min., Regie: Siobhan Davies/David Hinton, Siobhan Davies Dance Production.

Abb. 6, Seite 144: Robert Walser: »Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925«, Bd. 2, Nr. 253, in: Bernhard Echte/Werner Morlang: *Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925, Band 2: Gedichte und dramatische Szenen*, Frankfurt am Main 1985.

Abb. 7, Seite 145: Honorarquittung des Berliner Tageblattes, von Robert Walser beschrieben (ca. 1928), in: Peter Hamm/Elio Fröhlich: *Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main 1980, S. 217.

Abb. 8, Seite 147: Robert Walser: »Brief an Frieda Mermet vom Januar 1925«, in: Peter Hamm/Elio Fröhlich: *Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main 1980, S. 209.

STEPHANIE SARAH LAUKE

Abb. 1, Seite 197: Schnittliste, *Video-Skulptur*, 1989, Fernsehsendung, Autoren: Ernst Jürgens/Walter Smerling, 43:25 Min., 16.03.1989, Historisches Archiv des WDR, Köln, Bestand Knut Fischer (unverzeichnet, ohne Signatur, lfd. Nr. 21), Reproduktion: Stephanie Sarah Lauke. Bildrechte: Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks.

Abb. 2, Seite 199: Fernsehkarte (alter Videodatensatz), *Video-Skulptur*, 1989, Fernsehsendung, Autoren: Ernst Jürgens/Walter Smerling, 43:25 Min., 16.03.1989, Historisches Archiv des WDR, Köln, Bestand Knut Fischer (unverzeichnet, ohne Signatur, lfd. Nr. 21), Reproduktion: Stephanie Sarah Lauke. Bildrechte: Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks.

PETER BEXTE

Abb. 1–24, Seite 206–225: Reinhard Matz: *24 Sätze zu 8 Minuten*, 2012, Texttafeln an der Einsturzstelle des Historischen Archivs der Stadt Köln und Fotos © Reinhard Matz/ArchivKomplex.

Biografien der Autorinnen und Autoren

REEM AKL befasst sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit dem Medium Fotografie in seinen dokumentarischen, räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Sie hat an der London School of Economics ein Masterstudium der Wirtschaft und Wirtschaftsgeschichte und an der University of the Arts in London einen Master in Fotojournalismus und dokumentarischer Fotografie erworben. Reem Akl hat im Welthandel und im Bereich der Projektfinanzierung gearbeitet. Aktuell ist sie Direktorin der Arab Image Foundation in Beirut, die sich der Sammlung, Konservierung und Erforschung von Fotografie aus dem Nahen Osten, Nordafrika und der arabischen Diaspora widmet.

LOTTE ARNDT lebt in Brüssel und unterrichtet seit 2014 Kulturtheorien an der École supérieure d'art et design in Valence. 2013 stellt sie ihre Dissertation *Postcolonial Negotiations in Paris Based Cultural Magazines Referring to Africa* (Paris/Berlin) fertig und arbeitet an der Kunsthochschule Clermont Ferrand. Sie ist Teil der Künstlergruppe Ruser l'image und trug unter anderem zur Konzeption folgender Programme bei: *Karawane*, l'erg, Brüssel 2014; *Crawling Doubles*, Berlin Biennale, 2014; *Des Figures Toxiques*, Laboratoires d'Aubervilliers 2014; *Possessions*, Khiasma, Les Lilas 2013; *Carrefours des décolonisations*, bétonsalon, Paris 2013. Zudem publiziert sie regelmäßig zu postkolonialen künstlerischen Praxen und begleitet Künstlerinnen und Künstler bei der Konzeption ihrer Bücher.

FRIEDRICH BALKE ist Professor für Medienwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Theorie, Geschichte und Ästhetik bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Arbeitsschwerpunkte sind: Medien und Mimesis, Kultur- und Wissensgeschichte des Politischen, Formen und Funktionen des Dokumentarischen. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Gilles Deleuze*, Frankfurt/New York 1998; *Figuren der Souveränität*, München 2009; (Mithg.): *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin 2011; (zus. mit Rembert Hüser): *Reisen mit Kafka. Paris, Weimar, Berlin 2014*.

PETER BEXTE, Prof., Lehrstuhl Ästhetik an der Kunsthochschule für Medien Köln. 2005–2008 Gastprofessur zur Geschichte und Theorie der technischen Medien im Studiengang Europäische Medienwissenschaft, Potsdam. 1996–2000 Kurator in der Berliner Millenniumsausstellung *Sieben Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts*. WS 2011/12 als Senior Fellow am IKKM in Weimar. Frühjahr 2016 als Senior Fellow am IFK Wien. Kürzlich publiziert: *Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern*, München 2013. – Gemeinsam mit Gabriele Gramelsberger und Werner Kogge (Hgg.): *Synthesis. Zur Konjunktur eines philosophischen Begriffs in Wissenschaft und Technik*, Bielefeld 2014. – Eine komplette Publikationsliste unter URL: www.pbexte.de.

LISA BOSBACH ist Kunsthistorikerin und verfasst derzeit ein kunst- und musikwissenschaftliches Dissertationsprojekt zu Nam June Paiks »Kompositionen« bei Prof. Dr. Ursula Frohne an der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities der Universität zu Köln. Im Jahr 2014 erhielt sie ein DAAD-Stipendium zur Recherche in Seoul, Washington DC und New York City und war Visiting Scholar an der Smithsonian Institution in Washington DC. Von 2011 bis 2013 arbeitete sie als künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medien- und Kulturwissenschaften [Gender] der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2011 ist sie Kuratorin der Filmreihe Köln, die jährlich eine thematische Kurzfilmreihe an der Schnittstelle von Kunst und Kino realisiert. Forschungsinteressen: Austauschprozesse zwischen Kunst und Musik nach 1945, Notationsprobleme, Medialisierung ephemerer Kunst, kulturelle Transfers, Strategien der Selbst- und Fremdinszenierung.

VALESKA BÜHRER ist Kunstwissenschaftlerin und war von 2012 bis 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »An den Grenzen der Archive« an der Kunsthochschule für Medien Köln (KHM). In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit künstlerischen Techniken der Re-Inszenierung archivalischer Materialien. Weitere Forschungsinteressen sind die Konstruktion von Evidenz in der Kunst, Ethnologisierung im Museumskontext, Institutionalisierung durch künstlerische Praxis. Jüngere Veröffentlichungen: »An den Grenzen der Archive – Der Künstler als Archivar«, in: Ulrich Hägele/Irene Ziehe (Hgg.): *Fotografie und Film im Archiv*, Münster u. a. 2013, S. 222–229; »Vom (Un)Wissen der Archive«, in: *off topic* Nr. 4 (2012) S. 120–121; »Dearest progressive scan loading. On victims of broadband«, in: Florian Hartling/Beat Suter (Hgg.): *Archivierung von digitaler Literatur: Probleme – Tendenzen – Perspektiven*, Frankfurt am Main 2010, S. 187–189.

MICHAEL CRONE, Jg. 1948, ist Honorarprofessor für Mediendokumentation an der Hochschule Darmstadt. 2011–2012 war er Vorstand des Deutschen Rundfunkarchivs, zuvor Leiter der Abteilung Dokumentation und Archive im Hessischen Rundfunk. Zu seinen inhaltlichen Schwerpunkten zählen u. a. Rundfunkgeschichte, Archivmanagement, Mediendokumentation sowie Sicherung und Nutzung audiovisuellen Kulturguts. Veröffentlichungen u. a.: »Vom Suchen und Finden. Sind Fernseharchive Geheimarchive?« in: Paul Klimpel (Hg.): *Öffentliche Archive – »Geheime« Informationen. Der Umgang mit sensiblen Daten in Filmmuseen, Archiven und Mediatheken*, Berlin 2009, S. 179–188; »Produktionsarchive des Rundfunks – Einrichtungen ohne archivischen Auftrag?«, in: *Rundfunk und Geschichte*, 36. Jg. H 3–4 (2010) S. 38–43; »ARD-Archivdatenbanken: Möglichkeiten und Grenzen vernetzter Architekturen«, in: Judith Kretzschmar/Florian Mundhenke (Hgg.): *Von der Flimmerkiste zum IP-TV? Umbrüche und Zukunftsperspektiven des Mediums Fernsehen*, München 2012.

SUSANNE FOELLMER ist Juniorprofessorin für Tanz- und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit Frühjahr 2014 leitet Susanne Foellmer das DFG-Forschungsprojekt »ÜberReste. Strategien des Bleibens in den Darstellenden Künsten«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Feldern ästhetische Theorie und Körperkonzepte, Medialität und Gender im zeitgenössischen Tanz bzw. der Performancekunst sowie in Konzeptionen von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit. Thematisch einschlägige Publikationen sind u. a.: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2006; *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld

2009; sowie »Re-Cyclings. Shifting Time, Changing Genre in the Moving Museum«, in: *Dance Research Journal*, 46. Jg. H 3 (2014) S. 101–117.

PAUL KLIMPEL (geb. 1970 in Minden) studierte Jura und Philosophie in Bonn und München. Seine Dissertation an der Humboldt-Universität Berlin beschäftigte sich mit *Bevormundung und Freiheitsschutz*. 2002 kam er zur Stiftung Deutsche Kinethek, deren Verwaltungsdirektor er von 2006 bis 2011 war. In dieser Funktion war er auch Geschäftsführer des Netzwerks Mediatheken. Seit 2007 organisierte er jährlich internationale Konferenzen über die organisatorischen, technischen und rechtlichen Veränderungen in Gedächtnisorganisationen infolge der Digitalisierung. Seit 2011 koordiniert er den Bereich kulturelles Erbe im CoLab (Internet & Gesellschaft Collaboratory). Seit 2012 arbeitet er als Rechtsanwalt und ist Leiter des iRights.Lab Kultur. 2013 formulierte er mit anderen den *Berliner Appell zum Erhalt des digitalen Kulturerbes*. 2015 initiierte er die *Hamburger Note zur Digitalisierung des kulturellen Erbes*.

CORINNA KÜHN ist Kunsthistorikerin und arbeitet am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, wo sie seit April 2009 bei Prof. Dr. Ursula Frohne zu dem Thema »Das subversive Potential des agierenden Körpers. Medialisierte Performances und Aktionen der Neoavantgarde(n) Ostmitteleuropas von 1960 bis 1989« promoviert. Von 2009 bis 2012 war sie Stipendiatin der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities der Universität zu Köln. Sie studierte Kunstgeschichte, Slavistik und Ethnologie in Freiburg, Florenz und Köln und veröffentlichte Beiträge zu den zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Endre Tót u. a. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kunstgeschichte Ostmitteleuropas, Medialisierung von Performance- und Aktionskunst sowie praxeologische Ansätze in der Kunstgeschichte.

STEPHANIE SARAH LAUKE ist Medienwissenschaftlerin und arbeitet an der Schnittstelle zur Kunstwissenschaft. Von 2011 bis 2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthochschule für Medien Köln, zuletzt im DFG-Forschungsprojekt »An den Grenzen der Archive«. Zurzeit fertigt sie eine Dissertation zum Thema »Medialisierte Kunsterfahrungen. Zur Phänomenologie von Bewegtbildinstallationen in Fernsehen und Internet« an. Ihre Forschungsschwerpunkte richten sich auf die Bewegtbildkunst, Medialisierung von Kunst, Kunstdokumentationen und Archivierung des audiovisuellen Erbes. Eine weitere Publikation zum Thema erscheint demnächst: »Der Fernsehmitschnitt als Aktualisierung und Dokument der Erfahrung von Videokunst«, in: Klaus Krüger/Christian Hammes/Matthias Weiß: *Kunst/Fernsehen*, Paderborn 2016.

BORIS NIESLONY studierte bildende Kunst in Berlin und Hamburg, bevor er zum Archivar des Performance-Archivs *Schwarze Lade* wurde. 1977 co-initiierte er das Künstlerhaus Hamburg (heute FRIESE), eines der ersten selbständigen Künstlerhäuser im Nachkriegsdeutschland, welches Ausstellungsräume und Ateliers beherbergte sowie Performances für eine kleine Öffentlichkeit organisierte. Seit 1979 interessiert er sich vornehmlich für Performancekunst. Boris Nieslony beschäftigt sich mit kollektiven Praktiken, a-hierarchischer Kooperation und Kommunikation. Er ist Begründer und Mitbegründer mehrerer Performance-Netzwerke und Kollektive, wie *Black Market International*, *ASA European*, *E.P.I Zentrum* und *PAErsche*. Neben internationalen Netzwerken und Kooperationen ist er an Kollaborationen interessiert, die Kategorien wie Alter, Klasse oder Bildung keine Beachtung schenken.

SVEN SPIEKER lehrt im Programm für Comparative Literature an der University of California, Santa Barbara. Seine Forschungen und Publikationen handeln von der Kunst und Literatur des 20. sowie des 21. Jahrhunderts, mit einem Schwerpunkt auf Mittel- und Osteuropa. Spieker hatte verschiedene Gastprofessuren und Fellowships. Seine Publikationen sind auf Englisch, Deutsch, Koreanisch, Russisch, Schwedisch und Polnisch erschienen, u. a.: *The Big Archive. Art from Bureaucracy, Cambridge/London*. 2008 (Koreanische Übersetzung 2013); (Hg.): *Leidenschaften der Bürokratie: Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, Berlin 2004. Spieker gründete das Journal ARTMargins Print und ist Mitherausgeber von ARTMargins Online.

RENATE WÖHRER ist Kunsthistorikerin, Autorin und Lehrbeauftragte der Katholischen Privatuniversität Linz. Sie studierte in Wien sowie Hamburg Kunstgeschichte und promovierte in Berlin zu zeitgenössischen dokumentarischen Kunstprojekten, die sich mit den Veränderungen in der Arbeitswelt auseinandersetzen. Anschließend war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich 626 Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste an der Freien Universität Berlin. Jüngste Publikationen: *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015 (Hg.); *Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen*, Paderborn 2015; *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014 (Hg., mit Frédéric Döhl).

Index

- Akl, Reem 53, 224
Anouchian, Antranik 47
Argyles, F. 83
Arida, Zeina 46, 53
Assmann, Aleida 171, 209
- Bedoya, Luz Maria 154f.
Bellini, Vincenzo 191
Benjamin, Walter 27, 127, 131, 132, 214
Bergmann, Rudij 195
Beuys, Joseph 121
Bismarck, Julius von 155
Bodenwieser, Gertrud 108
Böll, Heinrich 205
Bonin, Wibke von 201
Bulajić, Veljko 12
Bush, George W. 156
- Callas, Maria 191
Certeau, Michel de 11f.
Charmatz, Boris 99f.
Ciupke, Christina 97, 106
Cotter, Suzanne 42
Cunningham, Merce 99, 100, 101
- Davies, Siobhan 127, 132–137, 140
da Vinci, Leonardo 83
Decker, Edith 198
Delvaux, Paul 58
Derrida, Jacques 62, 95, 97, 98, 104
Didi-Huberman, Georges 102, 107f.
Dirmoser, Gerhard 114f., 120
Djilatendo 57, 61f., 68
- Elkoury, Fouad 42
Espenschied, Dragan 155, 157
Eumann, Ulrich 27
Evans, Walker 78, 85f.
- Febvre, Lucien 11
Filipovic, Elena 72
Fischer, Knut 199
Flemming, Viktoria von 201
Foucault, Michel 10, 12, 33, 94ff., 101f.,
105, 108f., 139, 159, 216
- Gal, Dani 155
Gassilewski, Jörgen 155, 156
Gerhart, Muriel 65, 72
Goitein, Shlomo D. 148
Goltzius, Hendrick 219
Graham, Dan 200
Grimm, Jacob und Wilhelm 11, 127
- Hadjithomas, Joana 43, 44
Heidegger, Martin 176
Herzogenrath, Wulf 198, 200
Hine, Lewis W. 77
Hinton, David 127, 132–137, 140
Hoyer, Dore 104, 107
Huyghebaert, Pierre 70, 71
- Imobilité, Foofwa d' 100
- Joachim, Dorothee 214, 221
Joreige, Khalil 43, 44
Jünger, Ernst 138
- Kafka, Franz 127, 135
Kannengießer, Ute 191, 192
Kaprow, Allan 121
Kimpe, Kris 65–68, 71, 73
Klee, Paul 64f.
König, Walther 215
Krasznahorkai, László 25
Kuball, Mischa 214
Kubler, George 125
- La Fontaine, Henry 89
Lafontaine, Marie-Jo 191, 201
Lamprecht, Gerhard 163
Lange, Dorothea 78
Langlois, Henri 163
Latour, Bruno 13, 20
Lierman, Aurélie 71
Loos, Adolf 66, 74
- Madani, Hashem el 47, 49–52
Magritte, René 58
Mangelsdorff, Albert 173
Matz, Reinhard 206–225

- Meessen, Vincent 57–74
 Merleau-Ponty, Maurice 194
 Mohdad, Samer 42

 Nachbar, Martin 103, 104, 106, 107, 109
 Neitzel, Sönke 171
 Newhall, Beaumont 77
 Nieslony, Boris 111–126

 Odenbach, Marcel 219–221
 Olthof, Eva 214
 Ombredane, André 64, 66, 71, 72
 Otlet, Paul 89
 Otten, Günter 218

 Périer, Gaston-Denys 58, 59, 61, 68

 Raad, Walid 42, 45, 46, 47
 Riis, Jacob A. 77
 Roller, Jochen 97, 108
 Rottenschlager, Andreas 191, 192

 Sander, August 25, 27, 29–33, 36
 Sander, Erich 27, 30, 31, 36, 37
 Sander, Gerd 27, 30
 Sander, Gunther 27
 Sarkozy, Nicolas 69
 Sebal, W.G. 142f.
 Selander, Lina 155

 Setterfield, Valda 100
 Smerling, Walter 197, 199, 200
 Snowden, Edward 167
 Solomons Jr., Gus 100, 101, 103, 106, 109
 Steyerl, Hito 12
 Strasburger, Stanislaw 36
 Stryker, Roy 78, 79, 80, 84, 85, 87, 90, 92

 Taubes, Jacob 216
 Thiry, Georges 58, 61, 68
 Till, Anna 97, 106
 Toufic, Jalal 43, 44
 Tshelantende 57–61, 63, 65, 68–74

 Vanderbilt, Paul 80
 Vansina, Jan 71
 Vertov, Diego 141
 Vögele, Charles 111, 121, 124

 Walser, Robert 127f., 131, 136, 138, 139,
 141f., 145–148
 Weinrich, Harald 209
 Werfel, Franz 208
 White, Clarence H. 83
 Wigman, Mary 97
 Wittgenstein, Ludwig 159
 Wolcott, Marion Post 78

 Zaatari, Akram 41f., 45, 47, 49f., 52f., 155